cinema

nr. 4 (16)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI – APRILIE – 1964

FLORINA LUICAN, protagonista filmului „Un surîs în plină vară"

CITIŢI ÎN ACEST NUMĂR:

MEMORIA TRANDAFIRULUI

ŞANTIER: PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR

INTERVIU DESPRE ANOTIMPURI

Ce este FREE CINEMA?

În vizită la RADU BELIGAN

Universul lui JORIS IVENS

CORESPONDENŢE: RIO DE JANEIRO PRAGA–PARIS VARŞOVIA CANNES



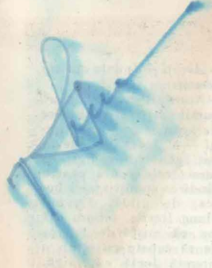


ANOTIMPURILE

o producție a studiourilor București. Scenariul și regia : Savel Stiopul. Imaginea : Ion Anton. Decoruri : Ion Oroveanu. Cu : Luminița Zaharia, Mircea Atanasiu, Magda Popovici, Cornel Dumitraș, Dana Comnea, Cristea Avram, Tanți Cutava-Barozzi, Ștefan Braborescu, Eugenia Popovici.







memoria trandafirului

Printr-un subtil paradox, autorul acestui memorabil scurt-metraj folosește — în titlul versiunii franceze, dar și în substanța operei sale — un crîmpei al unei pesimiste, tragice stanțe din Malherbe (Ce que vivent les roses), pentru a realiza tocmai contrariul: afirmarea optimistă, patetică a vitalității speciei omenești.

Gingășia, fragilitatea, transparența, perisabilul, devin în aceste cîteva secvențe purtătoarele ideii de perenitate, de triumf asupra celor mai crîncene avataruri și încercări la care sîntem supuși...

Nu sînt un om de meserie, vreau să spun un „cineast", nu am scris nici scenarii, nici nu am judecat pe ale altora în calitate de critic. Și mai puțin cunosc meșteșugul celorlalți realizatori, al regizorului, al operatorului, al inginerului de sunet, al celui care face montajul. Am vizionat deci filmul fără vreun criteriu de rubricare, fără posibilitatea de referiri la analogii și precedente, fără prevențiuni de ordin stilistic. Departe de aceasta, m-am aflat în fața acestor imagini ca un simplu spectator, și încă unul dintre aceia care nu sînt niște prea asidui frecventatori ai sălilor obscure...

În ce categorie poate fi înscris, operînd cu nomenclatura mea de scriitor? O feerie? O fabulă? Un apolog? Un poem liric — sau să nu pară ciudat în contextul unei asemenea enumerări — un pamflet? Ei bine, scurtul „argument" este în același timp toate acestea, izbutind să rămînă organic, pur, omogen — rafinat și simplu, unitar în diversitate, de o mare discreție a aluziilor și sugestiilor, dar și de o directă, nemijlocită eficiență și elocvență a acestora.

Floarea, simbol al frumuseții trecătoare, este aici eroul permanenței, dobîndind în viziunea autorului virtutea unei robusteți atotrăzbătătoare, transplantată de pe terenul exemplarului izolat pe acela al generalizării și continuității. Astfel dimensionată, prin jocul extremelor, pledoaria capătă un relief neobișnuit, o ascuțime polemică tulburătoare, un dramatism lăuntric, decurgînd — irezistibil — din însăși dialectica vieții. Să mă încumet oare să spun că se desfășoară în fața ochilor noștri un soi de reducere la esența tragicului, pe mecanismul reducerii la absurd? „Răstimpul unei dimineți" — spune poetul elegiac al Renașterii! Eterna renaștere, îi răspunde omul vremurilor noastre...

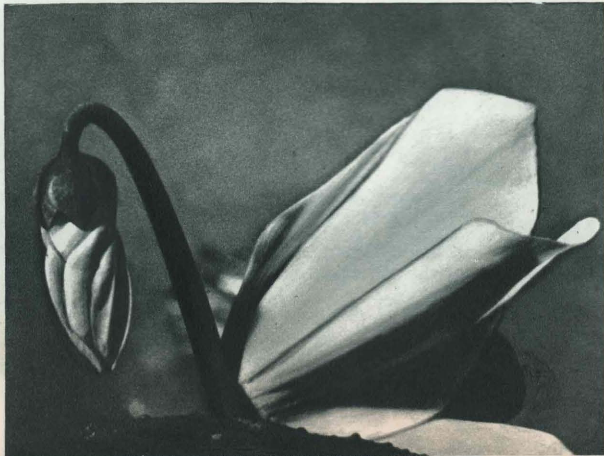
Tema demascării și înfierării războiului, a fascismului, a fost bătută, răzbătută și dezbătută în mii și mii de formule artistice. A găsi o modalitate nouă de investigare și de expresie a ei, o metaforă nouă, drept punct de pornire, mi se pare cu totul meritoriu, pentru tînărul artist — și a fi dus lucrul pînă la capăt, în ciuda insolitului acestui „contrast monstruos", o performanță remarcabilă. Inginerul Nicolaescu e fără îndoială un poet — un poet care are deosebita și rara fericire de a-și putea materializa visul, el fiind propriul său scenarist, regizor și operator... Pe semne că îmbinarea acestor însușiri a și dus la unitatea luminoasei și fragedei ghirlande pe care o aduce prinos pe altarul luptei pentru pace într-o „lume în care cele mai frumoase lucruri", nu trebuie să aibă „cel mai aprig destin".

Alții, mai calificați decît mine, vor releva desigur reușita tehnică a acestei realizări: migala fotografică, abilitatea asamblajului, stringența demonstrației cu mijloacele specifice: culoarea, muzica, ritmul; coerența și pregnanța detaliului și tactul, minuțios, cu care acesta e integrat funcțional, în ansamblu. S-ar fi putut, destul de lesne, aluneca într-un antropomorfism ieftin, într-un paralelism mimetic obositor — chiar „în răstimpul" unui scurt-metraj! Dar „echipa" pe care o constituie autorul el însuși — ca și colaboratorii pe care a știut să și-i aleagă — au evitat căderea în transpuneri mecanice, asigurînd imaginii prospețimea și grația pe care metafora le cerea și „personajele" i le impuneau.

Urez „scurtului" metraj o lungă carieră și succesul întreg pe care socotesc că îl merită. Iar pe tînărul inginer îi salut și îl felicit ca pe un coleg întru poezie.

Marcel BRESLAȘU

„Dincolo de sugestiile directe (o floare de ciclamen seamănă cu o lebădă), m-au interesat semnificațiile pe care destinul florilor ar putea să le capete pentru oameni".



MAMAIA,
IUNIE
1964

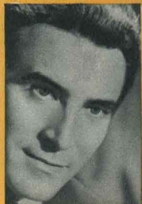


FESTIVALUL FILMULUI ROMÎNESC

De vorbă cu MIHNEA GHEORGHIU, președintele Consiliului Cinematografiei

— Organizarea Festivalului filmului romînesc e un element nou în viața cinematografică a țării. Ce a prilejuit inițierea în acest an a Festivalului?

— În vremea din urmă, producția națională de filme, deși tînără încă, a depășit cu succes „anii de ucenicie", realizînd un evident salt calitativ: au apărut cîteva filme mari, reprezentative, alături de altele care oferă aria unor căutări promițătoare și care, împreună cu producția curentă, asigură rezerva necesară de forțe artistice pentru înfăptuirea unui plan de perspectivă temeinic, potrivit cerințelor de astăzi ale artei și tehnicii cinematografice. În aceste condiții, am considerat utilă o confruntare colegială între creatorii noștri de filme de lung și scurt metraj, înaintea unui juriu competent și a marelui nostru arbitru: publicul larg, al oamenilor muncii. Și am ales, pentru aceasta, vara anului marii aniversări a Romîniei noi ca un prilej fericit, printre alte importante manifestări cultural-artistice ce se anunță.



— Va depăși această manifestare cadrul unui eveniment strict cinematografic? Va intra în tradiție și va căpăta amploarea și ecoul unei manifestări culturale de interes național și internațional, cum e, de pildă, Festivalul Enescu?

— Scopul Festivalului rămîne acela de a confirma o orientare sănătoasă și de a da un nou impuls creator artei filmului nostru contemporan. E vorba, în fond, de a remarca și promova ce e mai bun din producția anuală de filme. Inițial ne propusesem, cu multă modestie, repetarea experienței unor Săptămîni ale filmului romînesc, care în ultimii ani s-au bucurat de succes și peste hotare. Dar situația actuală, perspectivele ei în viitorul apropiat și prestigiul cinematografiei noastre ne îngăduie să inaugurăm, în 1964, o nouă tradiție a celei mai noi arte: Festivalul filmului romînesc care se va desfășura anual la Mamaia. Și apare evident că această manifestare culturală națională va depăși, în unele privințe, cadrul unui eveniment „pe ramură", prin caracterul însuși al artei în care lucrăm.

— Cîteva cuvinte despre modul de desfășurare a Festivalului: filmele concurente, juriul, premiile...

— Va avea loc, prin urmare la Mamaia, între 21 și 28 iunie.

Potrivit regulamentului, vor participa şapte filme artistice de lung metraj şi un număr triplu de scurt metraje de toate genurile. Acestea vor fi preselectate pentru participare de o comisie specială din vreme stabilită, care va lua în considerație cele mai valoroase şi mai interesante creații lansate de studiourile noastre în răstimp de un an de zile (începînd, deci, din iunie 1963). Spectacolele vor avea loc seara, în noul cinematograf descoperit de la Mamaia (dacă vremea e nefavorabilă, programul serii se va transfera într-o sală bună din Constanța). Juriul va fi desemnat mai tîrziu. Se vor acorda premii pentru: totalitatea filmului, regie, interpretare masculină şi feminină, pentru scenariu, imagine, muzică şi — eventual — pentru unele calităţi asupra cărora juriul va avea dreptul să se pronunțe, de la caz la caz. Aş propune, de pildă, pentru: procedee noi în promovarea artei şi tehnicii cinematografice. Un număr de premii se repartizează scurt-metrajelor, după genul abordat: documentare, animație, popularizare a ştiinţei etc.

— Festivalurile naționale ale filmului din unele țări devin uneori întîlniri internaționale ale cineaștilor, criticilor, distribuitorilor etc. Se are în vedere o asemenea dezvoltare a festivalului nostru?

— Bineînţeles.

— După ce criterii a fost aleasă localitatea unde se va desfăşura Festivalul? Care va fi contribuţia gazdelor?

— Punctul de vedere al gazdelor, care descinde din Horaţiu, e: să îmbinăm plăcutul cu utilul.

— Festivalul se va extinde şi dincolo de sala de prezentare a filmelor? Sînt prevăzute întîlniri între cineaşti şi spectatori?

— Am avut şi aceasta în vedere.

— Cum se desfăşoară lucrările de pregătire a Festivalului şi care sînt factorii a căror colaborare o solicitați în acest sens?

— Paralel cu munca organizatorică ce se desfăşoară la sediul Asociaţiei cineaştilor şi la Direcţia reţelei cinematografice şi difuzării filmelor, studiourile au început să-şi profileze lotul de participare. La primul triaj au şi căzut cîteva filme care n-au întrunit sufragiile comisiei de calificare.... Criteriul suprem este calitatea artistică a conţinutului şi a expresiei cinematografice. Vor lua parte şi filmele ce se pregătesc pentru festivalurile internaţionale ale anului. Direcția şi secretariatul primului „Festival al filmului romînesc — Mamaia, 1964" şi-au sporit activitatea o dată cu sosirea primăverii şi sperăm că „fructele vor depăşi promisiunile florilor". Iar litoralul, mai frumos ca totdeauna, aşteaptă spectatorii!

— Aveţi în vedere şi organizarea unui Festival internaţional al filmului în Romînia?

— Da. Pregătirile noastre în această direcţie sînt destul de avansate.

— Cînd? Cum?

— Răspunsul, într-un viitor apropiat.



INVIZIBILUL VIZIBIL

Înainte de a se lăsa tentat de poezia inefabilă a florilor, Sergiu Nicolaescu a cercetat adîncimile fără vegetaţie ale Mării Negre. A debutat în cinematografie — costumat ca scafandru — semnînd în 1961 scenariul şi imaginea unui documentar intitulat *Scoicile n-au vorbit niciodată*.



— Mă interesează acele zone de viaţă şi acele lucruri — ne spune el — pe care le vezi cu ochii, dar ale căror amănunte nu le poţi distinge şi al căror proces evolutiv scapă percepţiei momentane. Gustul de a mă „scufunda" în astfel de zone m-a îndemnat la început să încerc o scufundare propriu-zisă; mi-am construit un aparat-scafandru, am făcut antrenamentele de rigoare şi am filmat sub apă.

— Aveţi cîţiva precursori prestigioşi...

— Totuşi, Marea Neagră nu oferă „peisaje" cum sînt acelea care au făcut, de pildă, farmecul filmului lui Cousteau, *Lumea tăcerii*; experienţa anterioară ne-a ajutat numai pînă la un punct. În lipsa unei flore generoase, a trebuit să facem „regie submarină", să căutăm anevoie compoziţia cadrului, în care omul să fie mereu prezent, ca într-un documentar... terestru.

— În filmele următoare aţi rămas... la suprafaţă.

— Am ales un drum nou pentru sondarea *„adîncurilor"*: macrofilmarea şi un pasager nou — privirea noastră, dîndu-i în ajutor tehnica cinematografică. Fotografiind o floare din minut în minut sau o dată la zece minute şi proiectînd apoi pelicula, pe ecran prind viaţă şi evoluează în ritmul voit de noi fenomene care se consumă dincolo de aparenţele statice.

— Aveaţi şi de data aceasta predecesori.

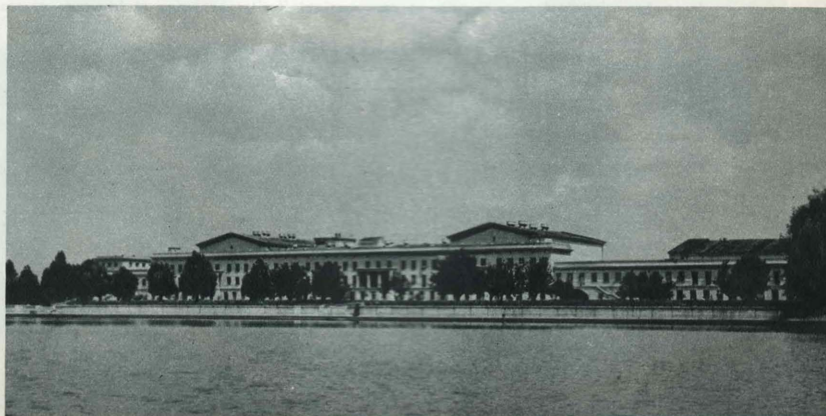
— Acest sistem de filmare — numit Zeitraffer şi care realizează comprimarea timpului — a fost într-adevăr folosit de mult, însă în filme cu caracter de studiu, pentru răspîndirea cunoştinţelor botanice, de pildă. Privind îndelung florile, mi-am dat seama că mişcările lor ar putea să capete pe ecran o fascinantă forţă expresivă. Cînd stai, bunăoară, ore întregi în faţa unor flori de măr, poţi ajunge să intuieşti că florile acestea care îşi desfăşoară petalele şi le rotesc imperceptibil seamănă cu nişte balerine. Prima încercare a fost filmul *Primăvara obişnuită* care a obţinut în 1962 Premiul de excelenţă UNIATEC, iar în 1963 alte două premii internaţionale, la Praga şi la Salonic. El a mai fost prezentat, în afară de concurs, la Tours şi Oberhausen.

— Pentru dumneavoastră florile sînt personaje. Care sînt „personajele" dumneavoastră preferate?

— Ciclamenele şi trandafirii; graţioasa lor desfăşurare spaţială, pregnanţa şi varietatea plină de nuanţe a culorilor care „cîntă" m-au decis să uzez de acestea în ultimul film, *Memoria trandafirului*. Dincolo de sugestiile directe (o floare de măr — o balerină, o floare de ciclamen — o lebădă), m-au interesat de data aceasta semnificaţiile pe care des-

BUFTEA—

Vedere generală a Centrului de producţie cinematografică Buftea.



ținul florilor ar putea să le capete pentru oameni. Despre asta vor vorbi poate cronicarii. Eu aș prefera să vorbesc despre tehnică...

Toată lumea, cînd filmează flori, le filmează în camere închise, pentru ca lumina artificială, întîlnindu-se cu lumina zilei, să nu denatureze culorile. În aceste condiții, florile nu se mai manifestă însă normal, ca în ambianța lor naturală. Pentru a le filma într-o astfel de ambianță, am pus la punct, împreună cu colegul meu, inginerul Marin Alexandru, un dispozitiv care îmi permite folosirea luminii blitzului electronic. Această lumină este atît de puternică, încît lumina soarelui nu mai e sesizată și atunci pot filma florile pe fundalul lor firesc — cerul. Aceeași lumină puternică sporește mult claritatea în profunzime și dă strălucire culorilor, fiindcă îi echilibrez efectul închizînd diafragma pînă la limită...

Deși am studiat cîțiva ani la Institutul de artă plastică, eu sînt de profesie inginer mecanic. Dacă o să vă uitați la mîinile mele, o să vedeți că ele sînt mîini de mecanic, de muncitor chiar. Pentru mine nu există „nu se poate", fiindcă eu sînt și operatorul și tehnicianul filmelor pe care le regizez și cred că cinematografia este domeniul îmbinării perfecte a tehnicii cu arta.

V. S.



Se filmează o secvență din S-a furat o bombă.

DOMENIUL TUTUROR POSIBILITĂȚILOR

Văzute de pe șosea, studiourile „București" — situate pe malul lacului de la Buftea — au ceva din aerul unei construcții industriale, dominînd împrejurimile cu masivitatea lor. Ai zice că înăuntru zbîrnîie strunguri și macarale electrice, iar oamenii umblă în salopetă și cu ochelari de protecție. Doar prezența tăcută a lacului din apropiere și a grădinilor înconjurătoare este deconcertantă, îndemnînd la reculegere. Înăuntru, pe coridoare, semnalizatoarele luminoase cer și ele liniște, indicînd numărul platourilor pe care se filmează.

Nu e greu însă să descoperi febrilitatea lăuntrică dincolo de aerul meditativ al împrejurimilor, al coridoarelor și al oamenilor. Ritmul industrial de lucru este frapant dacă intri în studiouri prin degajamentul comun al celor patru platouri — o uriașă pompă aspiratoare-respingătoare care, rînd pe rînd, umple și golește platourile. Aici se încrucișează, zi de zi — intrînd sau ieșind — decorurile moderne și cele de epocă ale filmelor aflate în perioada de turnare — copacii și mașinile, decorurile pe jumătate asamblate și piesele disparate.

Dacă cineva ar avea curiozitatea să afle ce capacitate are unul din cele patru platouri, s-ar putea răspunde: 30 de limuzine — cîte s-au adus pentru o filmare la *S-a furat o bombă*, sau: sala operei „Scala" din Milano — reconstituită pentru filmul *Darclée*, sau: închisoarea gen „Sing-Sing" din *Celebrul 702*. Pe unul din aceste platouri, regizorul Henri Colpi a reconstituit pentru filmul său *Codin*, curtea din mahalaua Comorofcăi, cu cele două case vecine, cu toată ambianța necesară: un colț de uliță, copaci, pămîntul curții și ploaia. Cifrele sînt și mai edificatoare. Suprafața totală a celor patru platouri interioare e de 2530 m². Incinta întregului complex măsoară, 350 000 m², dintre care 30 000 m² clădiri și 35 000 m² drumuri și alei. Unul din coridoarele studioului are 215 metri în linie dreaptă.

În ciuda vastității platourilor, spațiul e folosit cu economie. E de ajuns să privești rețeaua de cabluri care coboară din plafonul platoului, ca să-ți închipui ce puțin loc ar mai rămîne pe sol fără această mecanizare la înălțime. Jos, tot spațiul e al decorului, al mișcărilor de aparat, al macaralelor Dolly, al microfoanelor-girafe și al travlingurilor. Dacă e nevoie, o trapă din podea face posibilă filmarea unei spectaculoase coborîri spre adîncul pămîntului.

Pe platoul filmărilor combinate — cel de-al cincilea platou al studioului — ingeniozitatea dublează posibilitățile de exploatare a spațiului. Un tunel, destinat special instalării aparatului de retroproiecție, lasă liberă întreaga suprafață a platoului, pentru decor și pentru marele ecran de retroproiecție. Sub podea, se află bazinul cu pereți de cristal, destinat filmărilor sub apă. E bazinul care, transformat în lagună, a legănat pe valurile lui gondola din *Bădăranii*.

Există și un vast platou exterior. Aici s-a reconstituit pentru filmul *Telegrame* un colț de cartier — o piață cu clădirile din jurul ei —, aici a fost filmată gospodăria țărănească din *Setea*.

Fie că e vorba de platouri sau de atelierele de tîmplărie în care se construiesc preansamblele de decor, fie că e vorba de laboratoarele în care se controlează aparatura de filmat sau de cabinele actorilor — izolate pentru mai multă liniște, pe un întreg etaj — de sălile de vizionare sau de cabinele de montaj, de camerele regizorilor, operatorilor, ale scenografiei sau administrației, totul înseamnă un contact direct cu spațiul, cu confortul.

Cifrele, utilajul modern, la nivelul tehnicii mondiale, domină

studiourile în chip de a doua caracteristică a lor. Cele nouă cabine duble de montaj pozitiv permit în același timp montajul propriu-zis și efectuarea operațiilor secundare de lipit, bobinat, derulat. În ton-studiou, masa de mixaj Perfectone, executată în Elveția după cerințele inginerului romîn Dan Ionescu, e în sine un complex de tehnică și cifre: douăsprezece canale de înregistrare, zece mașini electrice (filmografe) — cinci normale, cinci stereofonice, instalații de filtraj, posibilitatea înregistrării muzicii pe șase canale. Sala în care se află instalată oferă suficient spațiu pentru găzduirea unei mari orchestre simfonice, deseori înregistrările de muzică făcîndu-se în aceeași ambianță sonoră cu cele de dialog. Sînt apoi cabinele de transpunere a sunetului, aparatura la nivelul tehnicii mondiale, două săli de post-sincron dintre care una cu reverberație variabilă și amenajări speciale pentru zgomote, iar cealaltă adaptată ca instalație rezervă de mixaj pe opt canale. Săli de proiecție pe una, două, trei, cinci sau șapte benzi, care permit vizionarea filmelor în orice fază de lucru etc. Orice sector de la Buftea tentează la o inventariere piesă cu piesă, cu satisfacția descoperirii unui ansamblu impresionant.

Mă gîndesc că cea de a treia caracteristică a studiourilor, care nu ține numai de posibilitățile lui tehnice, dar care, în mod cert, e favorizată de ele, s-ar putea numi pasiunea experimentului. Pasiune care explică profilul variat și realizările diverse ale cinematografiei noastre. Se fac filme exclusiv de platou — *Pași spre lună*, *S-a furat o bombă*, filme istorice de mare montare — *Tudor*, filme contemporane moderne în conținut și în expresie. De la Palme d'or, obținut de Gopo la Cannes 1957, cu *Scurtă istorie*, la stereofonicul *Lupeni 29*, distins la Moscova în 1963, de la *Valurile Dunării*, cu care Liviu Ciulei a obținut un Mare Premiu la Karlovy-Vary în 1960, la coproducția romîno-franceză, *Codin*, care a repurtat un deosebit succes anul trecut la Cannes, totul înseamnă o verificare concretă a marilor posibilități pe care studiourile Buftea le oferă drept sprijin concret talentului și căutărilor creatoare. Buftea se poate asemăna cu o imensă centrală de sute de butoane și fișe care răspunde prompt oricărei chemări a sensibilității și potențelor artistice.

Din afară, de pe șosea, modernul studiou arată doar ca o foarte mare și solidă construcție industrială, dar înăuntru, între zidurile lui, cea de a șaptea artă își găsește într-un vast domeniu al tuturor posibilităților, în orice caz al tuturor posibilităților tehnice, satisfacerea maximală a exigențelor.

Eva SÎRBU



Se turnează o scenă din filmul Neamul Șoimăreștilor.

Valentin SILVESTRU

CONTRIBUȚIA ROMÎNEASCĂ

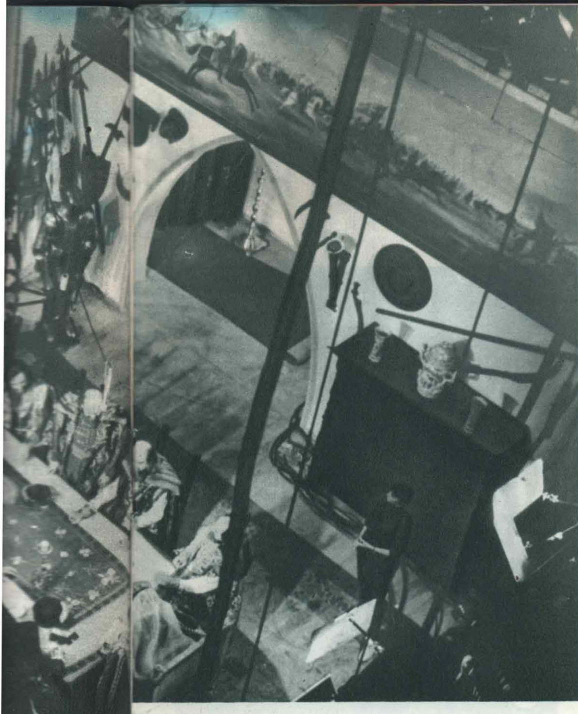
Cînd Stuart Blackton a desenat pe peliculă și a proiectat o peniță scriind fără a fi mînuită (*Stiloul vrăjit* — 1907), el nu știa că s-a născut o soră mai mică a cinematografului, „multiplicația" care, la rîndul ei, va aduce pe lume cîțiva oameni mari. De la începutul său, filmul de desen animat și păpuși însuflețite s-a desprins cu respect de filmul jucat de actori, privind cu sfiiciune mai cu seamă la universul obiectelor și al ființelor necuvîntătoare. Rînd pe rînd au apărut pe ecran (uneori rămînînd în istoria scrisă, alteori dispărînd fără urmă) dinosaurul Gertie al americanului Mac Kay, privighetoarea rusului Starevici, Felix — motanul lui Sullivan, Flip — broscoiul creat de Iwerks, menajeria domestică — născocită cu atîta fantezie de Walt Disney, iepurele Oswald, rățoiul Donald, cîinele Pluto și, bineînțeles, șoricelul Mickey Mouse. Sonorul a dat un impuls nou creației de personaje umane pînă atunci abordate mai timid; frații Fleischer i-au adus pe lume pe languroasa Betty Boop și pe viteazul Popeye, Ptușko l-a transpus pe Gulliver, Indelli pe Columb, Disney a rîvnit să arate însuși procesul de trecere de la păpușică la om, în Pinocchio. Desenatorii au început să îndrăznească a materializa în figurile lor mișcătoare și abstracțiuni — cum a făcut francezul Bartosch preluînd „Ideia" după gravurile lui Masereel pe muzica lui Honegger. Dar Omul cu majusculă, văzut în generalitatea sa grandioasă ca stăpîn al planetei, privit ca reper fundamental al istoriei universului l-a inventat în desen animat Ion Popescu Gopo, îndemnînd-o pe sora cea mică să părăsească arca lui Noe și, trecînd peste Araratul marei cinematografii, să zboare și ea spre astre. Un publicist autohton inteligent a remarcat de curînd că filmele cu actori ale acestui regizor sînt de fapt desene animate în care personajele au corporalitate. Un critic francez inteligent a observat mai de mult că omulețul lui Gopo e un actor total, capabil să încarneze generalul. Evident.

Dacă nu mă înșel, printre caricaturiștii moderni, unul singur a izbutit să impună un tip, precursor al Omulețului: Jean Effel, al cărui Adam, gol și cu barbă, își agață fericit în pomul cunoașterii „certificatul de studii primare", purtînd mențiunea „Homo sapiens" și iscălitura „Dumnezeu". În film însă, Gopo are brevet de invenție. El a și ocolit de altfel geneza biblică, adresîndu-se nu lutului ci, ca un demiurg contemporan, celui mai impozant astru al galaxiei, ilustrînd admirabila zicală populară că omul e „bucățică ruptă din soare". Personajul cu floarea nu cată înapoi, ci urcă zîmbitor și ferm spre lumile de mîine, cadențîndu-și pașii după tulburătoarea muzică a sferelor.

Nu s-a născut din nimic această apariție inedită în cinematografia mondială. Într-o seară a anului 1921, desenatorul Aurel Petrescu proiecta în aer liber un film mișcător de rudimentar și scurt, *Păcală în lună*, cerînd sprijin — cui voia să se oprească o clipă în loc ca să se facă altele mai lungi și mai bune. A mai înjghebat o peliculă asemănătoare în 1923, alta în 1925, la început numai cu eroul popular, apoi cu cîteva caricaturi la ordinea zilei. Prin 1927, omul de teatru și graficianul Marin Iorda a pus în circulație un *Haplea*. Dar de pe urma unor asemenea voioase și totodată amare încercări a rămas nu experiență, ci o amintire. De aceea, cînd prin 1948, bătrînul Constantin Popescu, desenator cu oarecare pricepere în cinematografie și fii săi, Ion Popescu Gopo, caricaturist și Alexandru Popescu, inginer, au propus conducerii cinematografiei de stat întocmirea unui film romînesc de desene, li s-a cerut ca răspuns să facă nu o peliculă, ci să întemeieze un sector nou de creație — oferindu-li-se tot ce era necesar.

Și Gopo a debutat cu o fabulă. Cu *Rățoiul neascultător* — în 1950. Un an mai tîrziu a scos la iveală *Albina și porumbelul*; pe urmă au fost *Doi iepurași* și, într-o bună zi, luîndu-și inima în dinți, l-a zugrăvit pe codașul *Marinică*, ucenicul leneș cu basca pe sprînceană, pe care satira unui cîntec — pe atunci (1954), în vogă — *îl făcea să* cadă pe gînduri. Filmul a avut mare succes; ziarul „Scînteia" saluta cu căldură preocuparea nouă a artistului și apariția personajului-om. Dar Gopo era frămîntat din cauza imperfecțiunilor pe care le observa numai el și de aceea, pentru un timp, s-a întors la fabulă, la *Ariciul răutăcios*, la *Ursulețul fricos*, a dat viață unui șurub rebutat, *Șurubul lui Marinică* și a desenat cu o linie pură și voit naivă *Peștișorul cel isteț*, după un scenariu de Ana Maria Popescu. Și deodată, după aproape doi ani de încercări, neizbutiri și chinuri creatoare, a izbucnit, triumfătoare, *Scurtă istorie*, în care omul nu mai era personajul cutare, ci sinteză și istorie a umanității, o prezență nouă, surprinzătoare în tipologia filmului de desen animat. Au urmat *7 arte*, *Homo sapiens*, *Alo! Hallo!* și omulețului cu floarea i s-au încărcat brațele cu cupe și diplome de la Cannes, Karlovy-Vary, San Francisco. A pornit în lume fredonînd cîntecul său romînesc fără cuvinte, acompaniindu-se visător la o harpă eoliană ale cărei strune sînt meridianele și paralelele planetei. Ideia omului triumfător, chemarea spre pace și fraternitate universală sînt cuceritoare în aceste filme, prin expresia extrem de concentrată, laconismul stilului și proprietățile particulare, atît de personale ale metaforei care închide în ea poezie și spirit.

Încă de la înființarea studioului de desene animate din București, era cert că aici se pun bazele unei școli originale în filmul de multiplicație. Peliculele rîvneau chiar în anii de start spre un mesaj umanist în forme spirituale, cu părăsirea din ce în ce mai lucidă a didacticismului și aspirația din ce în ce mai tenace spre subtilitatea ideii. Se foloseau mereu mai stilizat, mai sintetic — și deci mai propriu modalității specifice — cele mai bune cuceriri ale plasticii, elemente ale artei decorative populare, incisivitatea caricaturii, poezia ilustrației din cărțile pentru copii și chiar linia zveltă și policromia pastelată a noilor ansambluri arhitectonice pentru a se constitui forme originale; totodată se asimilau creator înrîuriri din cinematografii cu un trecut mai amplu. Montajul a devenit treptat mai nervos, stilul mai lapidar, animația mai diversă, coloana sonoră mai eficace. S-au format regizori noi și noi pictori principali. Constantin Popescu, foarte vîrstni-



cul desenator al gazetelor pentru copii, Pascal Rădulescu şi foarte tînărul caricaturist Matty Aslan, Iulian Hermeneanu, Constantin Mustețea, Jean Moraru, Liviu Ghigorț şi alții au condus independenți crearea de filme animate. S-au atacat de-a lungul anilor, teme mereu mai curajoase, s-au experimentat noi mijloace — de pildă animarea cartoanelor decupate — şi s-au defrişat noi teritorii cum ar fi filmul publicistic, în care Olimp Vărăşteanu a realizat succese foarte meritorii. Acum există acumulată o experiență remarcabilă, complexă. Cînd filmul *Zgribulici*, al tînărului Ştefan Munteanu, a obținut la un festival britanic o distincție internațională, s-a înțeles mai bine şi la noi şi în alte părți că această şcoală romînească de cinematografie a multiplicației îşi cristalizează trăsăturile definitorii nu numai printr-o singură personalitate.

Filmele romîneşti pot fi întîlnite astăzi pe rețelele televiziunii americane şi pe ecranele moscovite — în sălile din Turcia, ca şi în cinecluburile din țările nordice, sînt cerute, vizonate cu plăcere. La noi, opinia publică cere acum creatorilor acestor filme să sporească necontenit calitatea literară a scenariilor şi numărul de acte produse anual. De asemenea, să realizeze un echilibru între peliculele adresate copiilor şi cele care depăşesc puterea lor de înțelegere vizîndu-i pe adulți. Se nădăjduieşte într-o înnoire mai masivă a formelor şi o perfecționare a tehnicii artistice. Sînt cerințe îndreptățite şi e probabil că noul studio, de mare capacitate şi specializare, ce e proiectat a lua ființă anul acesta la Bucureşti, va oferi cadrul prielnic satisfacerii măcar unora din legitimile deziderate amintite. E de presupus că idei generoase, de amplitudine cosmică de felul celor care nutresc substanța contemporană a filmelor lui Gopo, vor înflăcăra şi imaginația altor artişti de-ai noştri, în aşa fel încît perspectiva largă pe care o cucereşte filmul de desen animat în lume să se poată bizui, în continuare, pe o contribuție romînească originală compactă.

Această contribuție e de pe acum foarte importantă pentru ieşirea din etapa de minorat artistic a artei filmului de multiplicație şi e un aspect al afirmării creatoare a unui popor bogat în talente şi înfăptuiri, al cărui geniu autentic — după expresia fericită a poetului Tudor Arghezi — începe să circule prin toată lumea veche şi nouă.

CINEMATOGRAFE

În 1948 existau în total 308 unități cinematografice. (cinematografe, caravane)

În 1956, numărul acestora creşte la 1744.

În 1963, totalul atinge cifra de 5616.

SPECTATORI

În ultimii 5 ani, numărul spectatorilor de film a crescut conform următorului grafic:

1948 — 3 152 000 de spectatori,

1956 — 165 573 000 de spectatori,

1963 — 190 779 000 de spectatori.

FILME...

La 1 ianuarie 1964 se aflau în circulație 740 de filme artistice de lung-metraj

...DIN PRODUCȚIA NAȚIONALĂ

Dintre filmele romîneşti ale anului 1963 care s-au bucurat de un deosebit succes:

LUPENI 29

2 696 190 de spectatori (în 10 luni de proiecție).

CODIN

1 972 113 spectatori (în 75 de zile).

TUDOR

1 572 041 spectatori (în primele 45 de zile).

meşterul şi unealta

Nina CASSIAN

Mi-a plăcut desfăşurarea firească, accidentală, uşor haotică — aşa cum e viața la suprafața ei — din filmul *Cu toții acasă*; stilul de povestire modestă întreruptă de exclamații, care, în acumularea şi salturile ei, se organizează într-o demonstrație.

Mi-a plăcut, mai mult, filmul lent, nespectaculos, dar cu o puternică epică interioară, *Absență îndelungată*, detalierea minuțioasă a gesturilor şi dilatarea lor prin tensiune afectivă.

Mi-a plăcut, mai recent, *Viața sportivă*, prin caracterizările lui profunde şi violente, amintind de Dostoievski — şi mi-a plăcut calul mîncînd mere pe plajă din filmul-poem *Copilăria lui Ivan*, şi amprenta de vodevil tragic din *Casca de aur* şi dezbaterea de înaltă intelectualitate din *9 zile dintr-un an*.

Îmi plac desenele animate ale lui Gopo, în care umorul liric şi grotescul se supun ideii diriguitoare, în care simbolurile sînt bonome şi familiare.

Toate aceste filme — şi altele încă — de o factură stilistică foarte deosebită, mă cîştigă prin ceva ce le e comun, *realismul* lor, acest realism atît de încăpător şi de exigent totodată, care printr-o infinitate de mijloace de expresie, îmi comunică o infinitate de lucruri dinafara şi dinlăuntrul omului.

De aceea, mi se pare fastidioasă şi inoperantă orice discuție care se ocupă exclusiv de uneltele artei, cu pledoarii tiranice în favoarea unora şi în dauna altora (ca şi discuția despre prozodia fixă sau liberă, în poezie). Este de la sine înțeles că, îmbogățindu-se cît mai mult panoplia artei, lupta cu materia devine mai eficientă. Dar nu unealta are merit sau vină în reuşita sau nereuşita unei opere, ci felul în care şi a atins scopul pentru care a folosit-o meşterul.

Cînd meşterul se numeşte Bunuel, lucrurile se petrec astfel: în *Viridiana*, o droaie de cerşetori şi declasați, estropiați fizic şi psihic, pătrund în locuința bogatei şi virtuoasei lor protectoare. Se întinde masa mare şi se porneşte ospățul. La un moment dat, hărmălaia încetează brusc, gesturile încremenesc, şi, timp de numai o clipă, spectatorul are în față reproducerea celebrei compoziții a lui da Vinci „Cina cea de taină". Îndrăzneala artistică, novatoare, a lui Bunuel nu constituie un delict de les-majestate la adresa unei capodopere, nu e nici extravaganță, nici frondă gratuită — ci un moment de apogeu în demascarea ipocriziei sociale şi religioase.

Cînd meşterul se numeşte Alain Resnais, mijloacele tehnice-artistice extrem de rafinate se întîmplă să slujească unei teze confuze, cu o istorioară schematică, absurdă, cu un dialog banal şi momente de grand-guignol ieftin (*Anul trecut la Marienbad*). Totul pare o improvizație, de mare şi zadarnică virtuozitate, în care realul, umanul, logicul, sînt traumatizate după criterii obscure.

Şi mă gîndesc atunci, cu entuziasm şi recunoştință, la monologul filmat al lui Hamlet, în care marea ia desenul şi culoarea creierului omenesc, iar sondajul în conştient şi subconştient atinge esența. (Ce-i drept, e vorba de Shakespeare — şi de Laurence Olivier).

N-aş vrea să se înțeleagă din aceste rînduri că minimalizez căutările tehnice şi stilistice.

Iată, de pildă, Antonioni, acest ilustru critic al societății, prin intermediul criticii sentimentelor, este, în acelaşi timp, un inovator strălucit al mijloacelor de expresie. În filmele sale, regizorul e atît de pasionat de elementul vizual cinematografic, încît aproape fiecare cadru al filmului ar putea fi decupat, înrămat şi pus în perete ca un tablou. Compoziția cadrelor aminteşte de picturile Renaşterii, prin prezența fundalurilor naturale — de obicei o fereastră sau o uşă deschisă, în planul ultim. Fiecare punere în pagină e minuțioasă ca un desen în peniță. Jocul de alb şi negru, degradeurile, combinarea lor aproape sonoră, frapează printr-o înaltă ținută artistică, dar şi prin semnificațiile la care ajunge (amintesc, în acest sens, scena răsturnării tuşului negru, sclipitor, pe planşa albă, cu o fină schiță arhitecturală — scenă simbolică pentru rolul arhitectului despre care se spune că „mînjeşte totul"). Cînd prezentarea conținutului devine mai enigmatică, atunci acest travaliu plastic amănunțit, aproape exhaustic, este amenințat de manierism, calofilie, aristocratism.

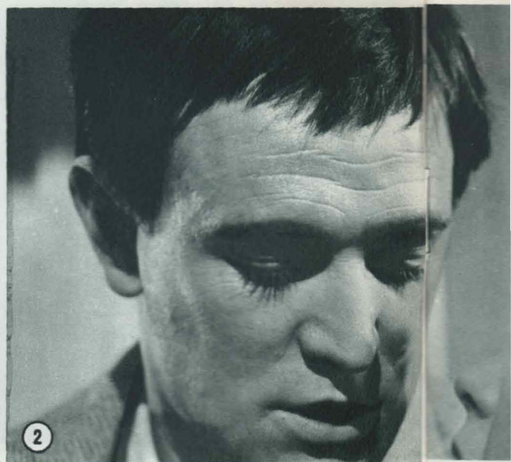
De aci, deduc, că cea mai puternică fascinație pentru un creator autentic rămîne tot fascinația vieții şi a sensurilor ei cele mai adînci.

CE ESTE FREE CI

CONŞTIINŢA ARTISTULUI ŞI EPOCA

de S. DAMIAN


1


2

Probabil că în seara de iarnă a anului 1956, cînd la cinemateca engleză s-au prezentat trei filme documentare sub un titlu comun: „Free-Cinema" (cinematograful liber), puţini spectatori bănuiau că asistă la inaugurarea unei noi etape. După o perioadă de penibilă amorţeală, greu se mai putea înfiripa speranţa că filmul englez va recîştiga un prestigiu pierdut. Dacă odată faima ecranelor britanice se datorase flegmatismului tipurilor, ceţurilor Londrei, umorului rece al replicilor, aceste resurse fuseseră sleite printr-o intensă comercializare şi o producţie în serie. De neclintit stăteau de strajă, severe şi ucigătoare pentru artă, marile monopoluri din lumea ecranului.

Revolta a pornit modest, cu o reprezentaţie în cadrul cinematicii. Toate numele astăzi ilustre ale curentului „Free-Cinema" erau implicate, ca regizori, scenarişti sau consultanţi în programul primei seri: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, John Schlesinger. Cum se explică răsunetul şi amploarea pe care a căpătat-o ulterior „noua şcoală"? Trebuie să ţinem seama de o seamă de împrejurări. Aproape simultan izbucnise mişcarea de protest a tinerilor intelectuali, care a primit denumirea „the angry young men" (tinerii furioşi), mişcare hotărîtoare pentru dramaturgia şi romanul englez. De altfel, multe filme din „Free-Cinema" sînt transpunerea pe ecran a pieselor lui Osborne sau Wesker, a romanelor lui Alan Sillitoe sau John Braine. Liderul necontestat al tinerilor furioşi, John Osborne, este o prezenţă marcantă şi în „Free-Cinema". Pasionat de problemele filmului, el a compus scenarii după propriile piese: *Priveşte înapoi cu mînie*, *Cabotinul* şi a ecranizat romane clasice ca *Tom Jones*, film premiat la Veneţia. Împreună cu Tony Richardson, Osborne a fondat o asociaţie a producătorilor, opusă marilor trusturi, asociaţie care garantează o anumită independenţă faţă de revendicările mercantile şi incompetente.

Dacă mobilul ripostei (anticonformismul) apropie noul film englez de cel francez să spunem, violenţa ripostei distinge net cinematografia „de peste canal". O dată cu teatrul şi pelicula înregistrează reacţia „tinerilor furioşi", nemulţumiţi de idealurile leşinate, de năruirea reputaţiei Angliei după cîţiva ani de la război, de falsele virtuţi puritane, care nu mai pot ascunde nici mizeria materială a unor categorii umane, nici paralizia morală şi spirituală din mediul intelectualităţii. Accesele de amărăciune şi iritare din piesele lui Osborne invadează şi ecranul. Ca şi în „noul val" francez, refuzul criteriilor comerciale, premize ale producţiilor anodine şi costisitoare, impuse, finanţate, de concerne atotputernice, a permis elaborarea unor filme cu un buget mai restrîns, cu o echipă tehnică minimă, prielnice căutărilor estetice.

Un impuls puternic l-a primit noul cinematograf englez prin renaşterea reportajului filmat. Nu din întîmplare zidul care despărţea arta de realitate a fost dărîmat de berbecele documentarelor. Din nou apăreau pe ecrane cheiurile înourate şi munca docherilor, sau străzile înguste ale cartierelor proletare, învăluite de fumul uzinelor. Trecerea spre filmele artistice de largă respiraţie s-a produs firesc. *Sîmbătă seara, duminică dimineaţa* de Karel Reisz, consacrat vieţii unui muncitor dintr-un oraş industrial continuă parcă subiectele documentarelor precedente, se mişcă în orice caz în decorul fixat de ele.

Ceea ce ni se pare că distinge astăzi în mod special cinematograful englez pe plan european este atenţia acordată tipologiei. Nici un alt curent în filmul occidental n-a demonstrat, credem, atît de strălucit capacitatea de a crea caractere cu mijloacele celei de a şaptea arte, de a surprinde complexe procese de conştiinţă. Un acelaşi tip de om, cu variante de comportare, întîlnim în „Free-Cinema". Resortul principal al reacţiilor sale rămîne inadaptabilitatea. Situaţia tragică rezidă în imposibilitatea de a împăca principiile de onestitate, încrederea în aptitudinile omului cu mediocritatea societăţii engleze postbelice. Neputinţa acomodării se exprimă în forme felurite: răbufniri brutale, aproape isterice, care sînt provocate de racile reale sociale, dar care duc şi la o autosfîşiere în *Priveşte înapoi cu mînie*; gemete travestite în poză de clovn şi tristă decădere în *Cabotinul*; chipul posac al eroului de o disperare glacială după catastrofa sentimentală în *Drumul spre înalta societate*. Tot ce desparte pe erou de banal, de filistinism şi de convenţie este înfăţişat ca o sursă de incitare a indignării. Răzvrătirea rămîne însă anarhică, fără perspective, întreprinsă cu convingerea propriilor limite. Eroul e furios şi pe el însuşi, simte un regret şi chiar o ruşine pentru felul lui abulic de existenţă. În finalul filmelor, el revine la stadiul iniţial, înfrînt şi într-un fel resemnat, cu convingerea că nu poate sparge o încercuire. După consumarea furiei, pe ecrane apare o imagine tragică a posomorîrii, a frustării şi a devastării lăuntrice.

Pe aceste coordonate două filme ating un stadiu de realizare superior: *Viaţa sportivă* (Lindsay Anderson) şi *Billy mincinosul* (John Schlesinger). Jucătorul de rugbi descumpănit de succesele sportive, de admiraţia pe care o stîrneşte în jur, de avantajele materiale pe care cu condiţia lui umilă nu le-ar fi putut dobîndi pe o altă cale, este în fond un suflet candid, naiv. Deoarece însăşi pasiunea lui, căreia, în fond, îi subordonează totul, se materializează în tiparele violenţei (singurul mod de manifestare pe care îl cunoaşte), destinul lui e pecetluit: comunicarea cu femeia iubită va fi zdruncinată, condamnată la eşuare. Femeia care a reuşit să menţină o demnitate în mizerie şi să reziste ispitei dezonorării este şi ea victima unui proces de autodistrugere: o concepţie puritană, prejudecăţi bolnave influenţate şi de mentalitatea celor din jur care consideră anormală legătura ei sentimentală şi în sfîrşit, o repulsie în faţa violenţei şi o neputinţă de a-l schimba pe omul dorit şi respins totodată. Inadaptabilii din „Free-Cinema" nu sînt fiinţe blajine, ireproşabile; purtările lor poartă amprenta unei dezorientări şi sentimentele contrariate îi pot împinge spre acte nu prea lăudabile. Mai presus de toate se întrevede însă o aspiraţie sinceră spre fericire şi o cinste funciară (cu gesturile lui vehemente, eroul din *Viaţa sportivă* deschide uşile şi ferestrele ca să strige tuturor cît sînt de corupţi). Senzaţia că un prizonier se zbate în celula lui, lovindu-se de toţi pereţii, fără să poată ieşi la lumină — se desprinde puternic din film. Tot nişte frontiere de netrecut fixează viaţa eroului în *Billy mincinosul*. Cum nimic nu-l satisface în cartierul suburban în care locuieşte (e salariatul unei întreprinderi de pompe funebre, părinţii lui sînt oameni cu veleităţi şi principii de viaţă rutiniere, prietenii se dovedesc liniari şi cam previzibili), lui Billy îi place adesea să-şi închipuie că trăieşte într-o altă lume, în care găseşte o compensaţie pentru umilinţele indu-

existență.
iul inițial,
convingerea
upă consu-
ține tragică
tării lăun-

ating un
rtivă (Lind-
ohn Schle-
nit de suc-
o stîrnește
e care cu
dobîndi pe
ndid, naiv.
, în fond,
lizează în
manifes-
i e pecet-
i fi zdrun-
ia care a
mizerie și
a victima
concepție
entate și
consideră
în sfîrșit,
utință de
totodată.
int ființe
artă am-
tele con-
ea lăuda-
de însă o
e funciară
din *Viața*
să strige
ia că un
ndu-se de
nină — se
frontiere
Billy min-
cartierul
atul unei
rinții lui
de viață
ri și cam
să-și în-
, în care
țele indu-

cINEM?



(2) **Personaje complexe, zbuciumate, excelent interpretate, dau o valoare certă curentului denumit „Free Cinema". Cunoscutul actor Richard Harris în** Viața sportivă.

(1) **Richard Burton impune un alt rol specific cinematografului anticonvențional englez: Jimmy Porter din** Privește înapoi cu mînie.

rate. În orele prelungite de visare își imaginează că e conducătorul unei țări îndepărtate, Ambrozia, unde e adorat și respectat. Cînd ceva îl scoate din fire în ocupațiile zilnice, eroul, din visele lui, trage cu pușca, își înlătură rivalii, îi umilește, după logica reconfortantă a plăsmuirilor. La un moment dat nevoia lui de evaziune găsește un prilej de concretizare: o fată veselă, independentă, străină de meschinăria orașului îi propune să fugă împreună la Londra. Pe neașteptate s-a ivit prilejul unei verificări, în fond, plină de gravitate: dorința de izbăvire este reală? eroul e capabil de o acțiune efectivă? În tren, înainte de plecarea din gară, Billy simte că nu poate sfărîma niște lanțuri. Sub un pretext oarecare se întoarce acasă. Pe ulițele pustii merge cu capul plecat, copleșit de propria-i lașitate. Peste cîteva clipe însă își înalță iarăși bustul și parcă aude în urma lui bătăi de tobe și pașii unei mulțimi entuziaste care-și aclamă eroul. Numai visarea sterilă, ineficientă, dar ocrotitoare a iluziilor rămîne refugiul căutat. Lipsa de curaj e astfel sublimată.

Pe o traiectorie de la tragic la grotesc, fiecare film din „Free-Cinema" prezintă versiuni ale unei înfrîngeri identice: în *Cabotinul* masca impasibilă a actorului care debitează glume triviale într-un stil demodat, reținîndu-și lacrimile, sau în *Privește înapoi cu mînie* privirea împietrită a eroului în gară (motivul gării ca loc al încrucișării și dispersării existențelor se înscrie pe filiera cunoscutului film englez *Scurtă întîlnire*). Numai tinerii regizori italieni acordă, în filmul occidental, atîta însemnătate determinării sociale a proceselor de conștiință, acuzînd o ordine de viață precis demarcată. Pentru „Free-Cinema", relația între factorii care decid comportarea eroului este însă mai complexă, tipurile căpătînd o mai mare pregnanță și individualitate. Eroii suferă din pricina monotoniei civilizației industriale dar și din pricina normelor morale anchilozate și a rutinei, din pricina amenințării mohorîte a singurătății, din pricina gîndurilor obsedante despre iubire. Că uneori prin nuanțarea extremă a factorilor se pierde mobilul exact social — aceasta este o primejdie pe care filmele engleze nu o preîntîmpină destul de ferm.

Nu se poate face abstracție, în definirea mișcării „Free-Cinema" de caracterul ei închegat, omogen, conștient. De la primul program de filme documentare, organizatorii au răspîndit un manifest, în care se putea citi: *„Atitudine înseamnă stil. Stil înseamnă atitudine."* Declarațiile regizorilor proclamau întoarcerea spre realitate și, corespunzător cu această optică, renovarea mijloacelor stilistice în filmul englez.

Deosebirile între modalitățile cinematografice folosite sînt însă evidente. Curentul „Free-Cinema" a înlesnit afirmarea unor stiluri și personalități. Primele filme de lung metraj ale lui Tony Richardson *(Privește înapoi cu mînie, Cabotinul)* păstrează mult din structura pieselor care le-au inspirat. Există în *Privește înapoi cu mînie*, o aglomerație de împrejurări ieșite din comun pe care strălucita realizare dramatică a lui Osborne le justifică, dar mai mult în limitele reprezentării scenice (care poate pune în relief anumite momente și poate abuza, cu circumstanțe atenuante, de coincidențe, de eliminarea stărilor neutre). Preponderența elementului teatral se resimte și în intonația actorului principal, Richard Burton, care accentuează premeditat pornirile contradictorii ale personajului. În schimb, *Gustul mierii* și cu deosebire *Tom Jones*, ultima creație a lui Tony Richardson, evidențiază alte valențe printr-o tratare dezinvoltă, în spirit de farsă și parodie. O tendință artistică diferită exprimă filmul lui Anderson, *Viața sportivă.* Deși aici, ca și în *Privește înapoi cu mînie*, impulsivitatea atinge paroxismul, mijloacele de reflectare sînt mult mai estompate, ascetice. Simplitatea gesturilor și a asociațiilor, răbdarea privirii în contemplarea convulsiilor, îmbinarea de violență și austeritate în tratare — imprimă filmului o desfășurare remarcabilă. Imaginea de la început — șocul, intrarea în semiconștiență — care precede retrospectiva, are o asemenea acuitate, încît întreaga reconstituire ulterioară se produce sub forța primei confruntări. Jocul de rugbi poate fi considerat o metaforă. Prima oară apare pe ecran ca o izbucnire a forței elementare, ca o descărcare torențială și necontrolată de energie, iar apoi în final, devine o întruchipare a infernului: încăierarea mută, în noroi și în ceață, a unor oameni desfigurați de oboseală, de ferocitatea ciocnirilor, de irupția instinctelor celor mai coborîte pe care nu le mai pot supraveghea. Este o întruchipare a infernului ca un fel de pedeapsă hărăzită eroului ca să ispășească vina de nerecuperat a distrugerii iubirii. Deși momentul uciderii păianjenului se încadrează în universul filmului — eroul încearcă să strivească destinul tot cu pumnul, cu armele care-i stau la îndemînă — el ni s-a părut totuși distonant nu numai prin simbolistica facilă dar și prin aspectul său naturalist.

Spre ce direcții se va îndrepta acum curentul „Free-Cinema"? Întrebarea rămîne deschisă.

mitul

S-ar părea — dacă ne ghidăm după ultimile pelicule anunțate — că steaua cinematografiei italiene a pălit simțitor în 1964. Hiper-super-ultra-producții, cu subiecte ieftine și decoruri de carton, diferite neo-Cartagine în flăcări, printre care se strecoară cîte un film din schecіuri (mai ușor de realizat și mai „gustat" de public). Iată o perspectivă cam firavă. Un asemenea eșantion alcătuit din schecіuri este și Mitul, un film scris și regizat de Adimaro Sala. Filmul lăcrimează pe lîngă două drame de oameni „dezrădăcinați".

Violența, primul episod, este povestea unei existențe inutile, în care predomină agresivitatea morală și fizică. Personajul interpretat de Raoul Grassilli e tînăr, bogat, agreabil: are tot ce-i trebuie pentru a începe o viață fericită. Tot înafară de un singur lucru: cheful de viață. Al doilea scheci prezintă un menaj destrămat, îndeosebi din pricina reacțiilor morbide ale femeii.

În concluzie, un nou film inspirat de vicisitudinile morale care alimentează în continuare literatura cinematografică italiană.

Cele două imagini alăturate reprezintă scene din Mitul, intrepretate de Norma Bengell și Dino Mele.

R.L.





La ordinea zilei: SCENARIUL



Roza (Gina Patrichi) și ea una din victimile războiului.


Apostol Bologa (Victor Rebengiuc) într-unul din rarele lui momente de seninătate.

FILMUL ȘI BALADA

de Victor ILIU

Cu ani în urmă, la un festival internațional, am avut o discuție cu un critic cinematografic prestigios. El îmi spunea că nu există școli naționale de film, ci numai mari regizori. Disputa este destul de veche și ea riscă să cadă în pedanterie, dacă absolutizăm un punct de vedere și îl neglijăm pe celălalt. Părerea mea e că școlile naționale de film se afirmă prin talentul unor mari regizori. Fără mari artiști, fără mari regizori, nu există cinematografie și degeaba am vorbi de școală națională și de specificul ei, dacă operele respective ar fi mediocre. Dar ar însemna să omitem din discuție atît substanța proprie a marilor opere, cît și ceea ce au ele unic și inimitabil în expresie, dacă le-am despărți de școlile naționale în care s-au născut. Tot ce au creat mai valoros marii regizori se circumscrie modului specific de viață și de gîndire al popoarelor lor și numai în contextul lor național putem înțelege comedia, umorul și satira, de o factură atît de aparte, a filmului englez, ilustrate elocvent și în operele „tinerilor furioși", realismul italienilor, experimentul de avangardă care, chiar dacă nu a produs un număr mare de opere „care să rămînă", continuă și astăzi — prin atît de discutatul „nou val" — să caracterizeze operele cineaștilor francezi. Și așa mai departe.

Nu e ușor să se definească drumul propriu și așa-zisa formă națională în artă, dar cred că discuția noastră despre scenariu nu poate atinge punctul unei depline eficiențe dacă nu-și propune să ajungă aici. Ar însemna să perseverăm în greșeală, lăsînd pe seama dezvoltării spontane cristalizarea acelor trăsături care să compună specificul nostru național în cinematografie.

Unii cred că filmul fiind o artă eminamente modernă este, dacă nu cu totul refractar, atunci cel puțin în afara unor corespondențe directe cu tradițiile culturii naționale și cu folclorul. Există chiar teoria „terenului gol" care ar fi propice „specificului cinematografic", în timp ce prea bogatele tradiții l-ar sufoca. Nu mă pricep la prozodie, dar mi se pare totuși foarte interesant de urmărit, de pildă, corespondențele ritmului compozițional al baladelor noastre cu un anumit ritm cinematografic care ar putea să ne devină propriu. În baladele noastre există o interdependență atît de strînsă între formă și conținut, încît ele oferă cu o precizie și o forță de sugestie uimitoare adevărate „fraze de montaj", imaginile și ritmul lor. Se știe că Eisenstein a ilustrat principiile montajului cinematografic cu texte ale lui Pușkin și Maupassant — subtile „decupaje regizorale" cu lux de amănunte pentru lungimea cadrelor, cadența lor și orchestrarea contrapunctului audiovizual.

Diferențele între baladă și film nu se mai cer înșiruite, dar factura acestui gen literar atît de strălucit reprezentat în folclorul nostru, cu ample desfășurări epice și o rară densitate filozofică, lirică, poate să spună multe atît regizorului care se gîndește la un film despre Horia, cît și celui care se pregătește să turneze la hidrocentrala de pe Argeș. Și aceasta e doar o sugestie fugară, în efortul atît de complex, solicitînd atîtea forțe și atîta forță, de a ridica filmul romînesc la nivelul creațiilor reprezentative ale poporului. Cînd am realizat *Moara cu noroc*, s-a vorbit despre o influență a westernului, acest gen cinematografic tot atît de intim legat de istoria și tradițiile culturale ale poporului american, ca și filmele înfățișînd contradicțiile vieții moderne în marele oraș capitalist. Într-adevăr, în *Moara cu noroc* puteau fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit; hanul izolat, la răscruce de drumuri, cavalcadele, caleașca, fuga prin pădure etc. Toate existau însă în nuvela pe care Slavici a scris-o cu mult înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat. Avem noi înșine suficiente jaloane de referință pentru definirea unui univers și a unui limbaj propriu artei noastre, rămînînd în afara oricăror îndoieli, că viața noastră de azi e aceea care poate să „comunice" filmelor noastre valorile la care ele aspiră și sensul lor.


Ilona – Ana Szeles.

pădurea spînzuraților

Klapka (Liviu Ciulei) și Apostol Bologa (Victor Rebengiuc) într-o scenă din tranșee.





Fidel romanului scris de Liviu Rebreanu, filmul aduce în prim plan adîncile frămîntări ale eroilor.



Un interior rustic ardelenesc: o vatră, o laviță, o masă, un scaun... Deasupra mesei, atîrnată de tavanul scund, o lampă cu gaz cu sticla afumată. Pe laviță, cu fruntea proptită în pumnii murdari de țărînă șade un soldat proaspăt ieșit din tranșee (Ion Caramitru). Alături, îngîndurat, apăsat, se află Petre (Ștefan Ciubotărașu). Într-un colț, lîngă vatră, o grămadă de coceni. Cu mișcări încete, obosite, Ilonca (Ana Szeles) desghioacă porumbul. În picioare, îmbrăcat în uniforma ofițerească a imperiului austro-ungar, Apostol Bologa (Victor Rebengiuc). N-are decît o singură replică: „Ce mai e nou prin tranșee, soldat?“ Dar felul în care Rebengiuc o rostește, precum și întreaga lui comportare trădează deruta interioară a personajului, rătăcirea lui spirituală pe nisipurile mișcătoare ale valorilor unei lumi care se răstoarnă, setea lui de a descoperi, în sfîrșit, adevărul. În indicațiile pe care i le dă Liviu Ciulei, regizorul filmului și totodată unul din principalii săi parteneri, caută să adîncească această senzație.

Meticulos ca întotdeauna, operatorul Ovidiu Gologan mai are cîte ceva de corectat în ansamblul armonic al zecilor de reflectoare care își încrucișează razele peste decor și actori.

În sfîrșit, scena a fost turnată și, toți, de la regizor pînă la ultimul om din echipă, răsuflă ușurați.

Ne apropiem de Victor Rebengiuc, care tocmai părăsește decorul.

Pașii lui sînt pașii lui Apostol Bologa, expresia de asemenea este încă cea a personajului ale cărui gînduri continuă să-l preocupe.

Victor Rebengiuc a împlinit în primăvara aceasta 31 de ani și este la cel de-al 9-lea film.

— Chiar acum mă gîndeam — ne spune el — la scena pe care am turnat-o. O particularitate a rolului, ca de altfel a întregului scenariu, este aceea că nu are pasaje „de serviciu“. Chiar atunci, cînd tace, cînd ascultă numai, Bologa trăiește intens complicate procese interioare.

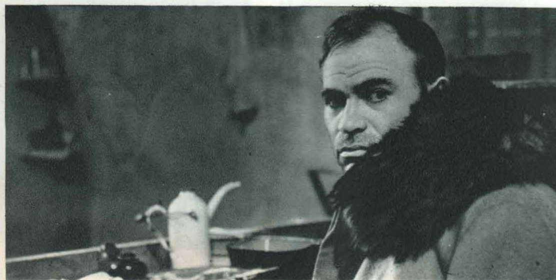
— Sînteți desigur în posesia unuia din rolurile visate.

— De obicei actorii au roluri pe care le visează, pentru care se pregătesc. Eu n-am așa ceva. Cu toate astea, interpretez acum un rol pe care parcă l-aș fi așteptat de mult. E un rol complex, profund, de mare rezonanță tragică. Sînt fericit că am o asemenea partitură. Bologa mă bucură și în același timp mă chinuie. Scenariul este valoros, echipa fericit alcătuită.

— Cu alte cuvinte, există toate premizele care să facă din *Pădurea Spînzuraților* „un mare film romînesc“, apt să dea măsura reală a posibilităților noastre creatoare.

— Nu știu ce loc va ocupa filmul în peisajul cinematografiei noastre. Tot ce vă pot spune este că eu personal mă străduiesc să-l interpretez pe Apostol Bologa într-o ținută actoricească echivalentă calității lui literare.

Mircea HULUBAȘ

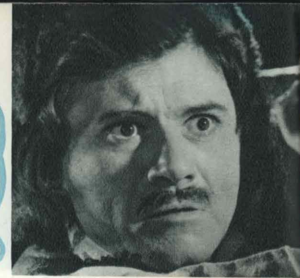


Klapka, sau chipul soldatului care luptă pentru un ideal străin.

Cu cască și binoclu, într-o ținută de campanie absolut regulamentară, Liviu Ciulei conduce... pregătirea filmării viitoare.



NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR


Ispas (Ernest Maftei)


Ilun (Constantin Rauţchi) şi Temir bei (Colea Răutu) într-o scenă din Tabăra tătarilor.



Redarea cinematografică a epocii lui Vodă Tomşa se află într-un stadiu înaintat. Regizorul Mircea Drăgan a isprăvit filmarea interioarelor, reconstituite cu grijă pe platourile de la Buftea şi acum, împreună cu întregul său colectiv de creaţie, se pregăteşte să colinde Moldova, mînăstirile şi cetăţile ei, cîte au supravieţuit vremurilor.

Se revede întregul material filmat. Pelicula a înregistrat pînă acum fastul curţii domneşti din Moldova, ambianţa conacelor boiereşti şi a caselor răzeşilor din preajma Sucevei, a castelelor în care îşi duceau veacul panii Poloniei, precum şi a interioarelor specifice tătarilor lui Temir-bei.

Printre cei care asistă la vizionarea materialului filmat se află şi scenaristul Al. Struţeanu, care semnează ecranizarea romanului împreună cu C. Mitru.

— Sadoveanu, ne spune el, a scris „Neamul Şoimăreştilor" cîţiva ani după răscoala din 1907. Scopul cărţii era acela de a reflecta indirect întregul complex de probleme care au determinat marea răscoală ţărănească. Romanul îmbină trei planuri deosebite: socialul, eroticul şi aventura.

— V-au ispitit perspectivele unei ample montări?

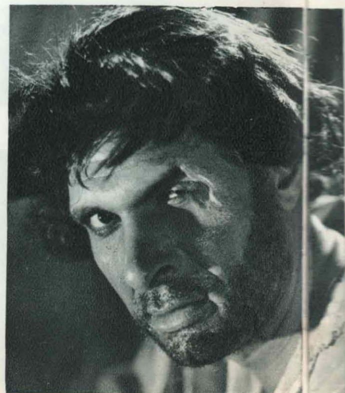
— Deşi montarea cinematografică este cheia succesului unui astfel de film şi trebuie să se ţină cont şi de ea, ceea ce ne-a interesat în primul rînd a fost dramatismul specific lui Sadoveanu.

— Se spune că Sadoveanu nu poate fi ecranizat decît schimbîndu-i-se dialogul...

— Dialogul lui este foarte dramatic. În ecranizare noi am folosit în proporţie de 90% replicile existente în roman. Pauzele lui Sadoveanu sînt de asemenea pline de semnificaţii. Deşi povestitor epic, întreaga lui operă conţine o profundă substanţă dramatică. Substanţa aceasta n-am căutat-o în acţiuni exterioare, ci în psihologia eroilor, pentru că, după părerea mea, în cazul lui Sadoveanu, epicul nu este altceva decît o uriaşă cutie de rezonanţă a elementului dramatic, pe care îl generalizează, dîndu-i permanenţă în spaţiu şi timp.

Împreună cu Mircea Drăgan, ne-am propus să redăm cît mai fidel valorile pe care Sadoveanu le-a imortalizat în paginile romanului său.

M.M.

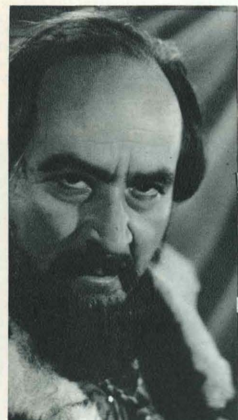

Iancul Ţiganul (Alexandru Platon)



Coreţki (Jean Lorin Florescu)



Coribut (Fory Etterle)



Vornicul Ureche (Toma Dimitriu)



Magda Orheianu (Ana Maria Nicolau)

laton)

cinema

ŞANTIER

Poiana Soarelui

Scenariul a fost scris de către doi încercaţi „estradişti": artistul emerit H. Nicolaide şi Cezar Grigoriu care semnează şi decupajul regizoral. Tînărul regizor aflat la întîiul său film (pînă acum a fost numai asistent de regie) şi l-a asociat pe Geo Saizescu, autor al *Surîsului în plină vară*, pentru realizarea unei pelicule pe care şi-o doreşte plină de vervă şi de tinereţe, o comedie muzicală spumoasă şi modernă. Întîia grijă a reporterului care i-a vizitat pe semnatarii filmului, în plină iarnă la Poiana Braşov, a fost să se asigure că noua producţie nu va fi o... „Vacanţă la munte". Era îngrijat deoarece pentru *Vacanţă la mare* au lucrat o parte dintre cei care toarnă acum *Poiana soarelui* şi — în urma unor critici severe — ale presei şi ale publicului, era firesc ca ei să pornească la drum sporindu-şi efoturile, eliminînd de la început facilităţile de concepţie. Deocamdată putem spune că *Poiana soarelui* îşi propune să se detaşeze net de încercările anterioare făcute la noi în domeniul comediei muzicale. Spunem aceasta deoarece, din capul locului filmul ambiţionează să realizeze un lucru esenţial: contopirea neconvenţională a numerelor muzicale şi de balet cu naraţiunea, cu ţesătura de episoade, cu drumul personajelor. De obicei, în filmele muzicale se urmăreşte în primul rînd asigurarea efectelor de interpretare (solişti celebri) şi de decor şi se ignorează desfăşurarea logică a acţiunii. Cu cîteva panouri de mucava, violent colorate, o cîntăreaţă aflată „în voce" (nu e rău să aibă şi picioare frumoase) cu un cîntăreţ (corpolent, dar palid) se poate încropi „ceva". Dar nu un film. Deci, nici un rabat pentru comedia muzicală! Şi aici, totul trebuie început de la scenariu; şi aici trebuie urmărite evoluţii de caracter, gradaţia momentelor cheie; şi aici e nevoie de pricepere şi de măestrie. Şi de talent!

Despre acţiunea filmului nu vom vorbi. Rigorile genului o fac, fatal, prea lesne de povestit. Evident, e un film cu multă dragoste, cu întîmplări neprevăzute, dar cu final previzibil, cu unele încurcături care-l solicită pe spectator, cu bune momente de umor. Citit, scenariul nu este — de ce să n-o spunem? — un lucru deosebit. E cam „subţire", e mai bun decît cele anterioare — şi asta nu e puţin — dar mult sub ceea ce aşteptăm. Scenariştii n-au motive să fie liniştiţi. Echipa de interpreţi va suplini însă, sîntem siguri, unele din lacunele scenariului. Spicuim din distribuţie:

Andrei: *Iurie Darie*
Nică: *Dumitru Rucăreanu*
Brică: *Dem. Rădulescu*
Ilinca: *Coca Andronescu*
Oana: *Florentina Mosora*

Prefigurînd genericul, reţinem, din lista realizatorilor filmului:

Imaginea: *George Cornea*
Muzica: *George Grigoriu*
Scene de balet: *Gabriel Popescu*

Interpretarea muzicală: Orchetra „Electrecord", dirijată de *Alexandru Imre*. Voci *Ilinca Cerbacev* şi... *Dumitru Rucăreanu*.

Am părăsit Poiana Braşov urîndu-le realizatorilor să facă un film tineresc, un film de succes care să rămînă în memoria spectatorului, cu lumina, melodiile şi culorile sale, astfel încît după ani şi ani, turiştii să se întrebe şi să-şi răspundă firesc:

— Unde mergem azi?
— La Poiana soarelui!

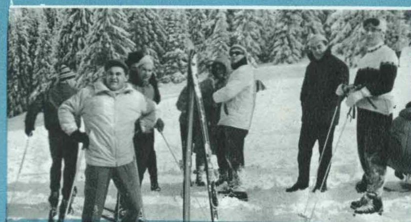
Gheorghe TOMOZEI



Dem. Rădulescu sportiv? — în Poiana soarelui, da!

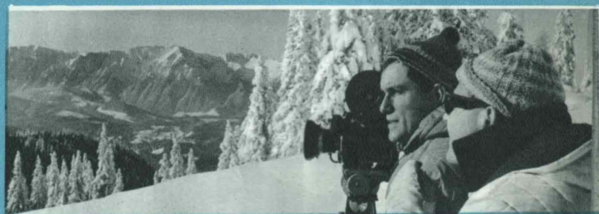


Cadru din film, realizat la Cristianul Mare



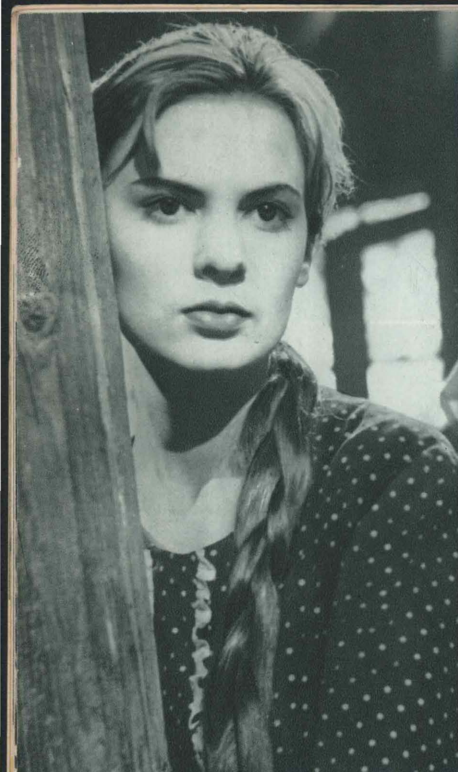
Un moment de odihnă între două filmări.

Geo Saizescu şi Cezar Grigoriu sînt mulţumiţi de peisaj?



Prietenul credincios al echipei aşteaptă în linişte turnarea unei scene.





Ilinca Tomoroveanu în noul film romînesc Dragoste lungă de-o seară.



DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ

Trecînd de la un film cu intelectuali și muncitori constructori *(Omul de lîngă tine)* la unul cu țărani colectiviști *(Dragoste lungă de-o seară)*, Horea Popescu realizează un fel de tur de orizont asupra societății noastre contemporane, așa cum, la începutul noului său film, aparatul execută o rotire de 360 de grade asupra peisajului. Mișcarea aceasta introductivă trece peste cîmpii și dealuri fără a se opri să marcheze note cu totul surprinzătoare în relief. E o introducere pe care regizorul a simțit-o însă necesară, o recunoaștere preliminară a terenului în care se va desfășura drama — și ceea ce urmează ne solicită într-un incontestabil crescendo. E o urmare pe care o sperăm și turului de orizont tematic întreprins de regizor cu aceste două prime filme ale sale. Temeiul stă în saltul pe care-l face de la un film la altul, alegînd de data aceasta un scenariu de certă valoare, datorat unui prozator atît de receptiv la valorile satului nou, cum este Alecu Ivan Ghilia.

Horea Popescu face dovada unei reale pasiuni pentru cinematografie, deși e încă la ora fascinației juvenile. Evadat din cutia cu trei pereți a scenei de teatru, el se delectează în libertatea pe care i-o oferă aparatul de filmat, îndemnîndu-l să zburde, să consume pe nerăsuflate spațiul din jur, fie că e vorba de parcul Herăstrău din Capitală *(Omul de lîngă tine)* sau de lanurile unei gospodării agricole colective *(Dragoste lungă de-o seară)*. Pentru spectacolul natural al furtunii de la începutul celui de al doilea film, sînt utilizate la maximum avionul de vînt, instalația de ploaie, mașina pentru grindină, fumigenele, tunetele și trăsnetele din laborator



filmul de meditație

De vorbă cu Savel STIOPUL pe marginea filmului ANOTIMPURI

Se anunță în curînd premiera filmului Anotimpuri, *al cărui scenarist și regizor este Savel Stiopul. La început documentarist (amintim* Parcurile Bucureștiului *— 1955 și* Cu fața spre public *— 1957), Savel Stiopul, după ce a realizat în 1959,* Aproape de soare, *se află acum la prima sa lucrare reprezentativă.*

— Ați stabilit niște corespondențe surprinzătoare între anotimpuri și vîrstele omului. La dumneavoastră, copilăriei îi corespunde iarna, adolescenței — toamna...

— Copilăria e vîrsta la care omul simte toate lucrurile, „la esență", și iarna mi-a permis să fac un peisaj grafic de negru și alb, lipsit de gri, degradeuri și estompări, care reliefează... nu „simplitatea" copilăriei (fiindcă viața copiilor nu e simplă — e la fel de intensă și profundă ca a noastră), dar puritatea care merge pînă la esența sentimentului, copiii nefolosind dedublările și duplicitățile. Bătrîneței îi corespunde primăvara, deoarece dialectica vieții e aceea că, în momentul cînd ceva dispare, altceva se naște, iar irizarea și difuzarea luminii în timpul primăverii corespund foarte bine opticii bătrînului asupra lumii. Toamna se potrivește cu tinerețea, deoarece tinerețea e incertă și toamna e un anotimp incert, schimbător, în care lirismul nu riscă a fi schematic, ca primăvara. Pentru cuplul matur, al vîrstei împlinirii dragostei și puterii de muncă, am ales vara.

— Aici v-ați întîlnit cu metafora clasică.

— Undeva trebuia să se producă această suprapunere. Vara e anotimpul cînd fructele se coc, la fel cum se întîmplă la maturitate oamenilor, cu dragostea și puterea lor de muncă. Povestirea se numește *Arșița* și începe cu un cadru în care vedem o farfurie cu piersici coapte.

— Sînteți pentru filmul poetic !

— Expresiei filmice îi este absolut necesară poezia, dar n-am urmărit să fac ceea ce se cheamă un film poematic, după cum nu e vorba nici de un film de acțiune sau de „suspens", nici de „neorealism" nici de „nouvelle vague"; e un film epic de meditație care nu ignorează însă lirismul și metaforele. Ca stil, mă folosesc de toate mijloacele cunoscute, de la montajul filmului mut, la descriptivismul „camerei-stilou". Trec de la cadre scurte de 5 centimetri, cuprinzînd doar trei fotograme — la altele foarte lungi; unul din ele are 240 de metri.

— E un record.

— E maximum posibil — o bobină întreagă. Acesta este cadrul care pornește de la farfuria cu piersici coapte. Aparatul preia personajul într-un moment de viață obișnuit: o femeie își așteaptă bărbatul — și îi urmărește continuu în intimitate manifestările sale mărunte, dar revelatoare.

O surprindem în raporturile ei cu obiectele din jur — modul cum le privește, felul cum se privește pe ea însăși, bineînțeles folosind oglinda, manifestările ei psihice — și astfel, fără ca percepția să ne fie tulburată de întreruperea cadrului, înțelegem ce gîndește, ce vrea, ce așteaptă, cum trăiește. Cînd s-a terminat cadrul, noi am rămas cu senzația trăirii vieții personajului și cu aceea a cunoștinței personale.

— Probabil că acest „descriptivism", cum îl numiți dumneavoastră, obligă totuși la unele accente.

— Cadrul are numeroase apropieri pînă la detaliu și depărtări pînă la plan general, fiindcă altfel n-am putea trăi, ca spectatori, o dată cu personajul și numai determinîndu-l pe spectator să trăiască astfel, aparatul de filmat poate face artă. Toate elementele recuzitei „joacă" în acest cadru: o cască de motociclist pe care femeia și-o așază pe cap, în fața oglinzii, jucîndu-se cu gravitate, obiecte mai vechi, probabil ale părinților, cuplul fiind tînăr — îl vedem în fotografii; apoi hainele, decorul — apartamentul modern și tot ce se află în casă, arătînd că oamenii aceștia sînt dintre aceia care, datorită calităților lor, se bucură de toate bunurile pe care societatea noastră socialistă le oferă omului muncii înaintat. Toate se înțeleg fără să asistăm la nici o conversație, nici măcar la o convorbire telefonică.

— Dar „accentele" de ordin dramaturgic !

— Există la noi o prejudecată, la care l-am auzit referindu-se și pe Victor Iliu. Transmutăm în film legile teatrului și, în genere, ale



Grațiela Albini (Victoria), Ilinca Tomoroveanu (Ileana) și Silvia Popovici (Maria) alcătuiesc un trio bine ales.



Mihai (Octavian Cotescu) este silit să înfrunte privirile colectiviștilor din sat.

— luminoase și sonore, fuga oamenilor disperați pe cîmp ca sub amenințarea unui cataclism, apoi suspense-ul — o bătrînă uitată pe drum sub ploaia cu piatră, întregul arsenal al orchestrei simfonice, montajul dens, dar insistent, cu cadre scurte, cu reveniri care lungesc secvența — toate adunate într-un moment de virtuozitate regizorală, dacă nu punem la socoteală umbrele trădînd prezența soarelui în zilele cînd s-au filmat unele cadre de furtună. Deseori însă, în acest prolog, încercăm senzația spectatorului de teatru care știe că, atunci cînd tună pe scenă, cineva în culise lovește de zor, cu ciocanele de lemn, într-o tablă de zinc. Mijloacele de expresie par să capete pe alocuri o existență oarecum autonomă. Clopotele pe care le vedem bătînd ca în filmele istorice — aici anunțînd moartea bătrînei uitate în ploaie, vocile stridente din secvența înmormîntării, ale personajelor secundare, aduse ca într-un tablou de teatru sau ca în unele producții hispanice, ca să ilustreze o anumită opinie a satului, imaginile în raccourçi pronunțat, cu siluetele celor trei surori îndoliate, tremolo-ul dureros al muzicii, pizzicatto-ul stingher, timpanele sumbre, figurile întunecate ale eroinelor costumate în negru și oprindu-se plîngînd în pragul ușii cu ușor negru, pe fondul cerului cenușiu — sînt puse „să joace" drama, „să creeze" o atmosferă. Ele depășesc însă măsura firească a lucrurilor. Potența lor expresivă le detașează întrucîtva de rolul lor funcțional, situîndu-le în vădită disproporție cu dimensiunile și natura reală a evenimentului. Durerea surorilor, astfel expusă, e lipsită de sobrietatea și discreția pe care le presupun un fapt dureros, dar în firea lucrurilor.

Poate cel mai realizat moment al acestei narațiuni cinematografice, care sintetizează întreaga ei semnificație, este acela al „*idilei întîrziate*", consumate în două cadre, între Victoria, cea mai mare dintre surori și Gheorghe, președintele colectivei, lîngă gardul împletit cu sîrmă subțire al fermei de păsări. Ghilia integrează pentru prima dată firesc în relațiile omenești dintr-un film, acest personaj omniprezent al peliculelor noastre cu tematică asemănătoare. „*Idila*" se putea întrevedea de la începutul filmului, dar tot ceea ce există înaintea cît și ceea ce urmează acestor două cadre nu le echivalează substanța. Victoria, recent învestită cu o muncă de răspundere în gospodărie, încearcă să-i spună președintelui cîteva cuvinte

spectacolului dramatic tradițional. Teatrului nu-i prea este la îndemînă să exprime meditația mută a unui erou cuprins de un sentiment, pe cînd în cinematografie aceasta poate să constituie substanța unui film întreg sau cel puțin a 10—15 minute de proiecție. Aparatul poate să pătrundă în sufletul eroului într-un mod asemănător literaturii și să-i analizeze gîndurile, sentimentele, „participarea sa la realitate", fără dialog, ciocniri...

— Un anumit conflict pare însă absolut necesar.

— Există două feluri de conflicte și acțiuni — unele exterioare, altele interioare, care se petrec în gîndire.

Am în film o fetiță — în una din cele patru povestiri ale filmului, intitulat *Fantezie în do major*, dedicată copilăriei — o fetiță în sufletul căreia apar întîile licăriri ale sentimentului de dragoste. Valoarea ei o discernem imediat: ca tip uman, e foarte diferită de băiețelul de care, cum e și firesc, a fost atrasă și care e un tip voluntar, de acțiune; ea este liric-meditativ-poetică. Filmul o descrie în măruntele ei manifestări în raport cu lumea exterioară — chiar din primul cadru: modul cum privește la vitrina cu jucării, altfel decît ceilalți copii care se amuză doar; pentru ea acesta este un prilej de contemplație poetică, un moment de inspirație artistică, așa cum va rezulta mai tîrziu. Fetița participă la o bătaie cu zăpadă, îl apără pe băiat, se ivește o neînțelegere, băiatul se răzbună, dar nu din aceste acțiuni, ci din înlănțuirea stărilor ei sufletești i se relevă personalitatea. Spectatorul trebuie să i-o intuiască, dincolo de acțiunile la care ea participă, datorită felului cum aparatul știe să povestească, să transmită ceea ce se întîmplă în conștiința eroinei chiar dacă în film „nu se întîmplă nimic".

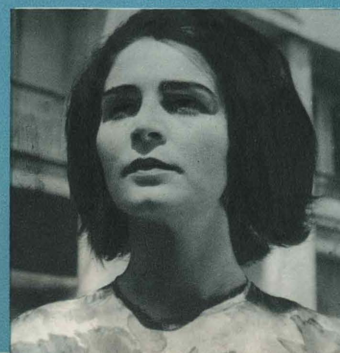
— Aceasta nu periclitează capacitatea filmului de a captiva?

— Cine e deprins cu un singur fel de filme — filmele de acțiune exterioară, cu greu se va lăsa cucerit de filmul de meditație, dar aceasta este lumea adevărată a cinematografiei, sau mai bine zis teritoriul liber care i se rezervă, spre care tindem și unde o să atragem și pe spectator.

— Vorbeați de un anumit conflict interior.

— Fiind talentată, fetița — sub impulsul sentimentelor ei: licăririle dragostei pentru băiat, impresiile provocate de realitatea care ei îi apare mirifică — are posibilitatea să-și învingă vîrsta și să iasă din situația de inferioritate față de tipurile active și voluntare. Participînd la o acțiune pentru alții lipsită de semnificații deosebite — un concert școlar, la care ea cîntă „Fantezie în do major pentru pian" de Mozart — ea trece pragul muncii obișnuite și ajunge la creație, ceea ce îi permite să-și manifeste încă de pe acum personalitatea în integralitatea ei, lucru care nu se poate spune despre băiat, care, deși trăiește în prezent, germenul valorii sale va fi marcat de-abia în viitor. Concertul este prezentat integral în film, adică nu se vede un copil cîntînd la pian, ci un copil care face saltul de la muncă la creație, de la copilărie la maturitate, dominînd prin talentul lui o sală de oameni maturi, scoțîndu-i din inerție și din starea lor obișnuită și readucîndu-i la candoarea copilăriei. E un salt invers, ceea ce dovedește că prin creație oamenii înving timpul: pe fetiță o maturizează, pe oamenii maturi îi aduce la candoarea copilăriei. Pentru ca spectatorul să perceapă toate transformările interioare și relațiile noi cu lumea exterioară, după ce fetița parcurge cu o încetineală ca de vis mediul în care trăiește, suspend participarea meditativă a spectatorului și trec la una asociativă, recurgînd la o secvență dinamică, decupată în cadre scurte — detalii de ochi și planuri generale ale scenei, detalii de mîini legate prin raff-uri violente cu șirurile de spectatori prinși de vraja execuției. Stăpînă pe sine însăși, fetița devine infinit superioară băiatului încă neevoluat și poate avea generozitatea împăcării și a detașării de sentimentul de dragoste care — la fel de ușor cum a apărut — dispare, pentru că nu e încă vremea lui. Fetița face un salt în timp, ce-i drept de scurtă durată, fiindcă ea redevine copil, dar trece peste criza pubertății. Însuși băiatul, stăpînit de forța creației acestei fetițe, pe care pînă atunci o socotise lipsită de importanță, simte valoarea ei umană, înțelege necesitatea existenței timpului uman pe care era tentat să-l desconsidere. Iată conflictul.

Dana Comnea în episodul dedicat dragostei mature.



— Creați prin aceasta o opoziție?

— Nu, arăt necesitatea celor două tipuri contrare, care — împreună — dau naștere progresului, întrucît omul absolut complet și perfect echilibrat este doar o anticipație. Toate cele patru povestiri ale filmului sînt construite pe două coordonate obligatorii ale vieții — dragostea și munca, prin care omul poate să învingă timpul, depășindu-și condiția sa de muritor. Filmul militează pentru oamenii care gîndesc și are ca eroi oameni care gîndesc, înfățișînd punctul de vedere al contemporanilor noștri care construiesc cu încredere pentru viitor, înțelegînd esența muncii lor, muncind nu mecanic, ci ca niște ființe pe deplin conștiente, fiecare om al socialismului fiind în parte — „filozof și muncitor".



Unul din cadrele cele mai izbutite din punct de vedere plastic: întoarcerea de la cimitir.

de mulțumire, apoi observă că el are cămașa ruptă la umăr și i-o coase. („— *Să nu-ți cos mintea! — Ei, îs prea bătrîn pentru asta! — Dumneata, bătrîn?! — Ei, nu chiar așa bătrîn ca să nu-mi pot da inima la cusut. — Mare meșteriță trebuie să fie aia! — Pe mîinile tale, mai mai că mi-aș da-o!*"). Intuind de data aceasta rezonanțele rare pe care le poate smulge chipului uman și gestului imperceptibil, prin încadrarea lor adecvată între cele patru laturi ale fotogramei, regizorul adaugă un al doilea cadru, fără vorbe, înfățișînd în prim plan pe Victoria. Văzută în spatele dantelei de sîrmă albă, ea se apleacă peste umărul președintelui și rupe ața cu dinții, privindu-l de aproape. Gestul comun e încărcat de emoție și în acest crîmpei de fericită consonanță, imaginea (Nicu Stan) capătă brusc strălucire și vibrație, iar Grațiela Albini (excelentă actriță de film) difuzează în cadru tulburarea eroinei și șaga, speranța și uimirea, iar undeva, ca umbra unei amintiri, umilințele trecutului ei de fată săracă și părăsită, cu copil și fără bărbat, pe cale să cîștige acum sentimentul înălțător al demnității.

Dramaturgia filmului, înțeleasă adesea fidel de regie și redată cu pricepere în mai multe secvențe, face ca în *Dragoste lungă de-o seară* să se simtă ecoul adîncilor transformări din viața satului romînesc. Firea însăși a țăranului este supusă astăzi unei subtile metamorfoze. Procesul evolutiv contradictoriu al unui anumit tip de țăran a fost cristalizat de Alecu Ivan Ghilia în figura unui tînăr brigadier, Mihai, fratele președintelui. Mihai a depășit de mult dilemele primare legate de proprietatea asupra pămîntului și uneltelor, dar individualismul său nu este nici azi fără obiect. Scenaristul a propus discuției pe „flăcăul tomnatec" — personaj foarte caracteristic îndeosebi satului moldovenesc — tînărul care, trecînd de 30 de ani, nu se gîndește încă să se însoare, crezînd în schimb că totul i se cuvine, dar nu din rapacitate, cît dintr-o anumită încîntare în fața propriilor merite și succese — unele reale — și dintr-un fel de comoditate candidă care-l face să-și întîrzie unele decizii, ignorîndu-și răspunderile. Horea Popescu a strămutat acțiunea filmului în Ardeal, socotind — cu temei, de altfel — că povestea respectivă se poate petrece în linii generale „oriunde". N-a făcut însă efortul de a adapta personajele la noua lor conjunctură și a rămas suspendat undeva la mijlocul drumului, înfățișînd o poveste „de la țară". Mihai devine aproape o lichea. Cînd frate-său, președintele, află că el e tatăl nemărturisit al copilului uneia dintre cele trei surori, reacția lui nu mai ține de mîndria scorțoasă a unuia care socotește că nu e de demnitatea lui să-și recunoască pe loc vina sau să-și trădeze remușcarea. Riposta sa pare să vină dintr-o suficiență derizorie care diminuează personajul, în așa fel încît ulterioara lui pocăință va fi mai mult ridicolă decît dramatică, jalnică și nu revelatoare de ascunse dimensiuni sufletești. Cu concursul regiei, actorul Octavian Cotescu, foarte potrivit intențiilor rolului, ar fi putut, nuanțîndu-și altfel jocul, să restituie tipului întreaga sa bogăție și o și dovedește în scena beției, cînd cîntă romanța populară ale cărei cuvinte nostalgice sună ca un rudiment dintr-un rol bun pierdut pe drum: „*Dragostele de-astă vară/ Le-am lăsat pe prisp-afară/ Nu știu — ploaia le-a spălat/ Dragă Mărioară/ Ori furtuna le-a luat...*"

Un alt personaj, tractoristul Traian, care o iubește pe Ileana, cea mai mică dintre surori, suferă o denaturare de același ordin. În scena tentativei de viol, pornind de la aceeași partitură literară, dar cu alte tonalități în voce, altă expresie și altă gestică — altfel decupate, actorul Traian Stănescu, putea să atribuie personajului o pasiune reală care, în fața refuzului, îl face să devină nedrept și crud („*Știi tu altfel? Te-au învățat surorile tale?*"). Impulsului blazat și debil îi urmează însă satisfacția facilă a insultei lansate prețios și searbăd. Ea nu poate de aceea atinge resorturile lăuntrice ale fetei (Ilinca Tomoroveanu) care afectează apoi zadarnic umilința și drama, pentru că episodul n-a tulburat-o de fapt cu nimic. Se declanșează astfel o reacție în lanț. Cînd mezina ajunge acasă, surorile mimează și ele îngrijorare, fără să aibă însă suficientă justificare și fără să convingă pe deplin, pentru că între jaloanele fixate de scenariu nu s-a obținut întreaga acumulare de idei și sentimente scontată. Față de ipostaza falsă în care e pus fratele său Mihai, președintele (Sandu Sticlaru) e și el uneori stin-

cinema

MERIDIANE

DISPREȚUL



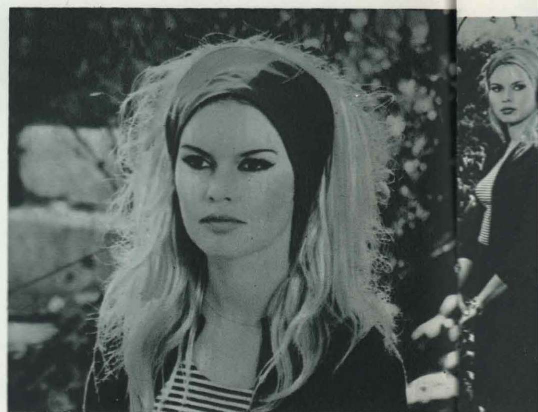
Recenta ecranizare a unui nou roman de Alberto Moravia — Disprețul — de către unul din cei mai la modă regizori francezi care a debutat în „noul val", Jean-Luc Godard, a suscitat numeroase discuții ante-și postfilmări. Într-un interviu acordat nu de mult de Godard unei cunoscute publicații franceze, regizorul spunea: „cartea lui Moravia este un roman drăguț și destul de vulgar, plin de sentimente clasice și desuete, în ciuda modernismului situațiilor. Dar de multe ori, tocmai cu ajutorul unui asemenea roman se reușește un film mare. Am păstrat în general acțiunea lui Moravia, dar am transformat cîteva detalii, plecînd de la principiul că ceea ce se filmează este cu totul diferit de ceea ce se scrie.

Dacă mă gîndesc bine, în afara poveștii psihologice a unei femei care-și disprețuiește soțul, Disprețul îmi apare ca istoria naufragiaților lumii occidentale, a celor salvați din naufragiul modernității care ajung într-o bună zi pe o insulă pustie și misterioasă, în care misterul constă de fapt în absența misterului, adică în adevăr. Am turnat o odisee morală așa după cum odiseea lui Ulise era un fenomen fizic: privirea aparatului de filmat asupra personajelor aflate în căutarea lui Homer, o înlocuiește pe aceea a zeilor care îl urmăreau pe Ulise și pe tovarășii lui.

Un film simplu și fără mistere, aproape aristotelian, debarasat de aparențe, Disprețul, demonstrează cu ajutorul a 149 de planuri, că în cinematografie, ca și în viață, nu e nimic secret, nimic de elucidat, trebuie doar să trăiești — și să filmezi viața."

Protagoniștii Disprețului: Brigitte Bardot, Jack Palance și Michel Piccoli.

R. L.





gherit în manifestări. Rolului cel mai dramatic din film, rolul iubitei neştiute a lui Mihai (Maria), interpretată de Silvia Popovici, i se răpesc de asemenea elemente de referință. Secvența judecății obștești a lui Mihai, înjghebată ad-hoc în curtea gospodăriei, aduce în scenă aproape toate personajele. Un decupaj ilustrativ, ghidat îndeosebi de replici, nereuşind să detaileze expresiile şi să urmărească încordarea dramatică, ne face să rîvnim după virtuozitatea regizorală din secvența inițială a furtunii. Spectacolul care se desfăşoară aici în sufletele oamenilor, dialogul pe care eroii îl stabilesc cu mulțimea şi între ei înşişi, ca instrumentele într-un concert simfonic, nu sînt mai puțin tumultuoase. Apariția temătoare a Mariei, adusă să-l denunțe pe Mihai, răsuflarea tăiată cu care oamenii aşteaptă mărturia, zbuciumul la capătul căruia femeia se autodepăşeşte şi neagă vinovăția lui Mihai, „salvîndu-l", dar ruşinîndu-se încă o dată pe sine în fața satului, lovitura pe care demnitatea lui Mihai o resimte cu atît mai dureros, ceea ce îl va îndemna să iasă din inerție, uimirea asistenței care putea totuşi să intuiască ce s-a întîmplat — erau un prilej de a surprinde ceva din procesul de plămădire a conştiinței noi, socialiste. Pierderile pricinuite aici de decupajul expeditiv se resimt în scenele finale.

„Dragostea noastră! Lungă de-o seară..." îi spune cu tristețe şi amărăciune Maria lui Mihai, într-un cadru care trebuia să fie foarte frumos. Dar după pocăința insignifiantă a bărbatului, aparatul pare să o considere pe eroină de la distanță, cu răceală, replica ei exprimă doar o mirare incoloră, trăirea nu are densitate şi vigoare, cu toată generoasa disponibilitate interpretativă a actriței şi expresivitatea chipului ei, detaşat o clipă din noapte, într-un cadru filmat „peste poartă".

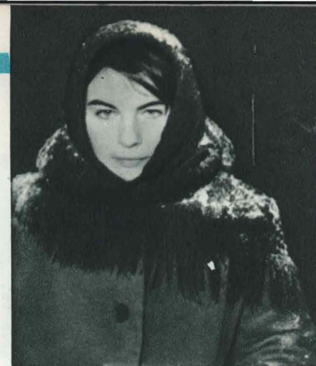
Pasiunea lui Horea Popescu pentru cinematografie nu seamănă cu acea dragoste fulgerătoare care se realizează integral la prima întîlnire, dar se dovedeşte uneori efemeră. Fără să fi obținut rezultate definitorii la prima întîlnire, regizorul — constant şi perseverent — le scontează la cele următoare. În aşteptarea împlinirii, el e stăpînit de o „dragoste lungă". E şi urarea pe care i-o facem.

Val. SAVA

cinema — MERIDIANE

Acțiunea filmului bulgar Rîul negru, realizat de Zahar Jandov, se desfăşoară în mijlocul unui centru forestier, în condițiile aspre de viață şi de muncă ale tăietorilor de lemne. Donka, o tînără țărancă timidă, pleacă să-şi găsească bărbatul, țăpinar în munți care se pare că a părăsit-o. Pe drum ea îl întîlneşte pe şoferul Dobri şi o dragoste pură şi dezinteresată se înfiripă între cei doi tineri.

„Un mic film dificil, cu o temă specială, mărturiseşte Zahar Jandov. Un film intim, cu un subiect simplu şi cu personaje puține, dar cu o bogată şi complicată viață sufletească. O dragoste ivită din întîmplare, destul de brutal chiar. Ceea ce pentru alții ar fi rămas doar un incident, se transformă pentru cele două suflete pure într-o adevărată tragedie. Iubirea se opune moralei convenționale şubrede. Un mic film în care aparatul de filmat se lipeşte de personaje, le urmăreşte, pătrunde şi scrutează sufletele".





Corespondență specială de la Enrico ROSSETTI

cinema — INTERVIU

PIETRO GERMI DESPRE FILMELE SALE

De ce mă interesează atît de mult Sicilia? Bineînțeles pentru că Sudul continuă să fie cea mai gravă problemă italiană. Cu un spirit aproape reacționar, continuăm să facem autostrăzi în timp ce în Sicilia mai sînt oameni înfometați... Şi apoi, Sicilia e frumoasă. Îți dă sentimentul de frontieră, de aventură într-o panoramă în care există laolaltă rafinament şi arhaism, bogăție şi mizerie. Sicilia înseamnă un mod de viață, o categorie a spiritului. Peisajul? În Ghepardul **el nu există. A dispărut, înghițit de case somptuoase, de grandoarea detaliilor, de evenimente. Poate că, dintre toate regiunile italiene, Sicilia îmi este cea mai apropiată, de ea mă simt cu deosebire atras. Din nefericire, cu cît mă atrage natura, cu atît mă respinge un anumit aspect al obiceiurilor, legate încă rigid de vechea tradiție musulmană, aceeaşi astăzi, cu cea de acum treisprezece ani, cînd m-am dus pentru prima dată în Sicilia pentru a filma** În numele legii.

Vreți să ştiți care este emoția care stă la baza ultimelor două filme pe care le-am făcut despre Sicilia? Mînia față de datini şi prejudecăți (de legile ce le consacră), care ofensează conştiința morală şi civilă. Din acest protest, din această mînie se naşte satira, grotescul.

Cînd am început să lucrez la Divorț italian, **mă gîndeam în realitate la un film dramatic. Dar aspectele grandioase ale faptelor nu izbuteau să fuzioneze cu elementele tragice. De altfel, cum s-ar putea construi o dramă în cadrul sicilian? O astfel de societate e ca o haină demodată: dacă am merge pe stradă cu haine de acum cincizeci de ani am face oamenii să zîmbească. Şi obiceiurile de acum cinci secole nu trebuie să ne facă să zîmbim? Aşa încît, pe măsură ce scenariul înainta şi filmul căpăta formă, ne dădeam seama că nu puteam împiedica elementele net comice să depăşească pe cele dramatice, şi astfel, în mod firesc, am ajuns să alegem tonul grotesc, care este într-adevăr unicul ton adecvat pentru aceste poveşti de necrezut, cu crime şi „onoare". Este trist că există moarte şi sînge, dar tot restul — gîndire, acțiuni, fapte — care înconjoară şi formează fondul crimei, sînt lucruri despre care nu ştii dacă sînt mai mult ridicole sau mai mult demențiale.**

O dată luată decizia, ne-am dat seama că nu am fi în stare să numim un alt film italian (şi poate nu numai italian) care să se asemene ca ton şi dispoziție, cu al nostru. Acest lucru ne-a sporit în mare măsură interesul. Eu, personal, sînt din fire oarecum eclectic, am țins întotdeauna să turnez filme cu tonuri diferite, şi nu cred că acesta ar fi un aspect negativ. Viața prilejuieşte ecouri numeroase în sufletul omului, şi un regizor are atîtea tonuri de reflectat, atîtea chipuri de iluminat. E adevărat, încercînd experiențe noi te poți înşela, dar merită osteneala să le încerci, să mergi pînă la capăt (dacă am reuşit să le aprofundez, rămîne să aprecieze spectatorul); dar pînă la capăt, pînă la a obține ceva concluziv, bine definit. Poate că sub acest aspect nu sînt modern, dacă a fi modern înseamnă să laşi totul nesigur, să estompezi sfîrşitul filmului, să nu-l defineşti. De acord, şi viața are ambiguități, dar eu caut să dau — pe cît pot — o concluzie lucrurilor, o morală. Aceea pe care Manzoni o numea „substanța întregii povestiri".

De exemplu Drumul speranței. **Era finalul naiv? Era prea nereal? Poate, dar eu l-aş reface exact la fel. Am intrat aproape în conflict cu Fellini (care era unul dintre scenarişti), pentru că şi el îmi reproşa sentimentalismul finalului. Am rămas fiecare la ideea noastră. Nu pentru că nu mi-aş fi dat seama de improbabilitatea unei situații în care nişte grăniceri, într-un acces de generozitate, ar desființa orice graniți. Dar era — cum aş putea spune? — o dorință, expresia unei speranțe, şi nu întîmplător speranța este titlul filmului. Era în definitiv, o concluzie a unei îndelungate emoții a filmului.**

Şi Feroviarul? **El moare lăsînd în urmă multă duioşie, multă iubire, un şir întreg de amintiri triste şi fericite, după cum tristă şi fericită este şi viața. Optimism sentimental? Ei bine, da, poate că sînt într-adevăr optimist şi chiar sentimental, exact atîta de sentimental cît este orice om normal cu o inimă normală.**

Nu iau parte la nevroza neliniştii din epoca noastră. Am şi eu micile mele nevroze particulare (îmi rod sălbatec unghiile, de pildă) dar nu posed acest simț al existenței nevrotice. Nu mă plictisesc şi îmi place viața, mărturisesc, aşa cum e ea, frumoasă şi urîtă.

Dar să închidem această paranteză şi să revenim la Sedusă şi abandonată. **S-ar putea obiecta că este prea asemănător cu** Divorț italian. **Că unicul lucru care îl deosebeşte de acesta este articolul de cod pe care îl ia drept obiect al polemicii sale. Pentru mine, chestiunea codului este însă cu totul secundară. Lucrul esențial care deosebeşte cele două filme este reprezentarea diferită a obiceiurilor, a prejudecăților, a psihologiei. Este o reprezentare largă a unei ambianțe, a unei societăți: tipuri, caractere, o întreagă lume. Ceea ce aş dori să reiasă cu pregnanță din film este deformarea goyescă a unei realități.**

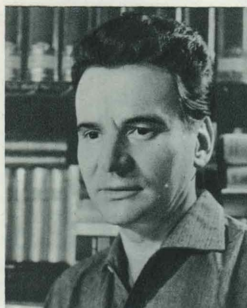
Toți mă întreabă ce intenționez pe viitor. Nu ştiu. Ceea ce ştiu este că nu voi face niciodată filme de genul celor ale lui Antonioni. Nu îmi place Antonioni pentru că lumea lui îmi pare o lume care nu există. Are geniul de a complica lucrurile cele mai simple.

Unde este, în Italia, plictiseală? Sîntem încă plini de vitalitate, de dinamism.



REVISTA

cinema

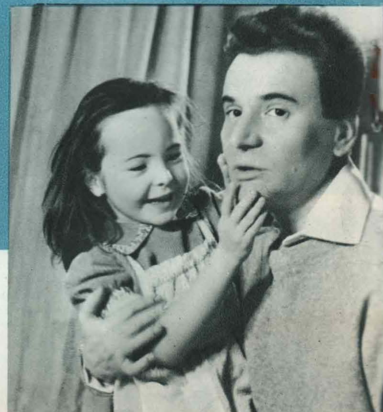




ÎN VIZITĂ LA RADU BELIGAN







Radu Beligan locuieşte pe o strada liniştită, undeva în centrul Capitalei, într-un apartament la etajul II, asediat de cărţi şi tablouri.
Am urcat scările blocului una cîte una; am sunat. Deşi Radu Beligan se afla într-una din rarele sale seri libere, noi l-am găsit foarte ocupat. Şedea pe un scaun minuscul, înarmat cu tot felul de ustensile fotografice. Îşi fotografia fetiţa.

— După cum vedeţi, ne-a spus el zîmbind, sînt un pasionat fotograf amator. Şi nu numai fotograf. Sînt şi cineast — şi cu un ton de prefăcut orgoliu adăugă: — Am şi aparat de filmat. Să vi-l arăt...

Şi Radu Beligan ni-l arată. Se interesează apoi de aparatele fotoreporterului nostru. Pe nesimţite se înfiripă un adevărat schimb de experienţă. Un obiectiv de construcţie neobişnuită sau o peliculă de mare sensibilitate îi smulg exclamaţii de admiraţie.

Încetul cu încetul, discuţia părăseşte domeniul artei fotografice şi se apropie de cea a artei actoriceşti, de rolurile preferate.

— Trebuie să vă mărturisesc că unul din personajele pe care le-am îndrăgit îndeosebi este Miroiu. Pînă la el am jucat comedie „pură". Publicul se obişnuise cu asta. În „Steaua fără nume", lucrurile s-au schimbat. Am trecut de la etapa comică la cea lirică. O dată cu Miroiu, în viaţa mea de actor a intrat Poezia. Şi de atunci nu m-a mai părăsit niciodată. Ştiţi, n-aş vrea să îmbătrînesc înainte de a trăi acest rol încă o dată, pe platouri, în faţa aparatului de filmat.

— Ce alte roluri aţi mai dori să jucaţi?

— Am citit recent un scenariu scris de Al. Mirodan şi Vlad Mugur. Este închinat lui Luchian. Aş dori să interpretez figura acestui mare pictor al nostru, să-i reconstitui, să-i redau viaţa zbuciumată, profund dramatică. Şi, fiindcă tot am început, trebuie să vă mărturisesc că aş dori mult mai multe lucruri de la cinematografia noastră. N-a fost exploatat încă tezaurul rămas de la Caragiale. Schiţele sînt adevărate filme condensate. De Sebastian să nu mai vorbim. Ce lucruri frumoase am putea realiza pornind de la „Jocul de-a vacanţa", „Steaua fără nume" şi chiar de la „Ultima oră", întrucît filmul *Afacerea Protar*, turnat acum cîţiva ani pe marginea piesei, nu reprezintă — după mine — cel mai fericit echivalent cinematografic. Ar fi de asemenea util ca „Insula" să fie preluată de un scenarist şi dusă pînă la capăt. Din peisajul cinematografiei noastre mai lipsesc două mari comedii contemporane — „Mielul turbat" şi „Ziariştii".

— Cu care din aceste trei capitole socotiţi că ar fi bine să se înceapă?

— Cu al patrulea, răspunse prompt Radu Beligan. Studioul cinematografic lucrează fără o perspectivă tematică mai largă. Dacă veţi întreba pe oricine din conducerea studioului care anume sînt temele pe care cinematografia noastră îşi propune să le reflecte în următorii, să zicem, trei ani, vi s-ar răspunde: „E prematur să discutăm despre asta. Aşa se face că apar filme ca *Vacanţă la mare* sau *Cinci oameni la drum*. Prezenţa lor pe ecrane vădeşte tocmai lipsa acestei perspective mai largi de care vorbeam. Cu o bază materială ca a noastră, cu actori talentaţi, aşa cum sînt actorii noştri, se poate organiza o producţie de înalt nivel tematic şi artistic. Avem forţe, avem şi condiţii. Nu există deci nici o scuză. Stacheta calităţii trebuie ridicată la înălţimea ei maximă. Pentru asta ar fi însă necesar ca studioul să se ocupe de formarea cadrelor de scenarişti, întrucît, orice s-ar putea spune, aceştia alcătuiesc totuşi baza unei producţii cît de cît serioase. Ei descoperă atît adevărurile care se cer reflectate, cît şi modalitatea artistică a reflectării acestor adevăruri: munca unui regizor nu poate da niciodată rezultate bune dacă nu se



bazează pe o dramaturgie solidă în concepţie şi construcţie.

Discutînd despre dramaturgi şi dramaturgie am ajuns la Eugen Ionescu. Despre piesa acestuia, „Rinocerii" — ultima premieră a Teatrului de comedie, Radu Beligan, interpretul lui Berenger ne spune:

«Montînd „Rinocerii", îi descopeream mereu noi trăsături înrudite cu teatrul lui Caragiale.

„Rinocerii" nu e o satiră pură. Eugen Ionescu combină tragicul cu comicul în aliajul specific dramaturgiei absurdului, demascînd esenţa inumană a fascismului. Berenger m-a interesat ca personaj, pentru că el exprimă protestul împotriva acestei ideologii, rezistenţa împotriva degenerării condiţiei umane»

Se făcuse tîrziu. Ne-am luat rămas bun de la Radu Beligan şi am plecat. Afară se întunecase. Tuburile de neon păreau aripi de foc încremenite în noapte. Un gînd ne urmărea stăruitor: cinematografia noastră poate şi trebuie să dea la iveală comedii demne de forţele şi talentele de care dispune.

Mircea MOHOR



CU IRINA PETRESCU PRIN BUCUREŞTI



Deşi a absolvit abia anul trecut Facultatea de actorie a Institutului de artă teatrală şi cinematografică „I.L. Caragiale" din Bucureşti, Irina Petrescu n-a părăsit Institutul. A rămas mai departe aici ca asistentă, la catedra ale cărei cursuri pînă nu demult le urmase.

Iniţial, Irina Petrescu era preocupată de arhitectură. Studiul liniilor şi volumelor ar fi devenit poate profesiunea ei, dacă în 1959 Liviu Ciulei nu i-ar fi încredinţat rolul principal în *Valurile Dunării*. Debutînd cu succes, ea şi-a descoperit vocaţia, afirmîndu-se totodată ca una din speranţele ecranului romînesc. Au urmat *Poveste sentimentală*, *Nu vreau să mă-nsor*, *Paşi spre lună* şi *Străinul*, în care o veţi vedea pe tînăra asistentă universitară interpretînd rolul unei eleve.

Una din fotografiile noastre o reprezintă printre cărţi. Ambianţa aceasta nu a fost aleasă pentru plasticitatea imaginii. Irina Petrescu printre cărţi nu este o poză de studio, ci un instantaneu, iar rîndurile de faţă nu vor decît să sublinieze simpatia firească pe care o trezeşte o tînără actriţă de succes pentru care meseria ei nu este numai o problemă de frumuseţe fizică şi de fotogenie.

M. H.







ci ne ma

INTERVIU

NOBILA MISIUNE

Rostite de Batalov cele mai patetice cuvinte îți par simple, firești, cotidiene. Ca și felul lui de a-ți răspunde, deloc surprins pentru împrejurarea neobișnuită în care i te-ai adresat. L-am „interceptat" pe un culoar al „Sovexport"-film-ului, la garderobă. Se pregătea să plece din nou la Leningrad unde se stabilise de cîteva luni de pe vremea cînd turna cu Raizman *Ziua fericirii*. N-a început cu scuza convențională de star grăbit cochetînd cu timpul și nervii reporterului. S-a așezat calm la măsuța din hol, și, în cîteva minute, Batalov — actorul, Batalov — regizorul, omul de concepție, teoreticianul, se contura în fața mea dintr-un fragment de conversație, o idee succint exprimată, o intenție abia schițată.

Eram încă sub impresia ultimului film văzut în ajun: *Ziua fericirii*. Doctorul Berezkin îmi stîrnise admirația printr-un contrast ciudat dintre aparența degajată, de personaj comun, întîlnit pe stradă, și puternică ardere lăuntrică, freamătul intens pe care îl ghiceai sub zîmbetul distrat, ușor ironic.

În roluri diferite, în filme diferite ca factură, stil, timp al acțiunii (9 zile dintr-un an **sau** Doamna cu cățelul), **Batalov își afirmă aceeași puternică personalitate artistică.**





Batalov a început discuția încercînd să-mi demitifice, cu înțelepciune, personajul.

— Nimic extraordinar, nimic romantic. De altminteri nu-mi plac excepțiile, fanaticii. Chiar dacă unele scenarii exaltă virtuțile eroilor lor, eu încerc să descopăr nota comună, simplă, omenească, ce-l caracterizează pe contemporanul nostru. Un om obișnuit din zilele noastre.

— Și totuși Gusev...

— E un savant ca profesie. Dar indiferent de profesie, ceea ce mă interesează e omul simplu, știind să trăiască și să moară modest, fără emfază.

— Și să-și mascheze puternicele sentimente, emoții, sub un voal pudic de umor fin, autoironie. Mă gîndeam la Gusev din *9 zile dintr-un an* la medicul din *Omul meu drag*.

— Da, umorul însoțește multe din personajele pe care le interpretez.

— E o calitate a dramaturgiei?

— Mai curînd un defect al meu. Îmi plac mult comediile.

Mirarea mea nu pare să-l surprindă pe interpretul marilor roluri de drame: frămîntatul personaj cehovian din *Doamna cu cățelul*, soldatul ucis în plină tinerețe, Boris, din *Zboară cocorii*, savantul care se sacrifică în numele științei din *9 zile dintr-un an*.

— Și în așteptarea personajelor „vesele" le înzestrați pe cele dramatice cu umor...

— Nu tocmai. Viața le înzestrează cu trăsături complexe. Eu nu ajut decît natura să-și găsească oglinda fidelă. Dar acesta este un deziderat maximal.

— Aveți și unul minimal?

— Vreau să realizez un basm (în calitate de regizor și — poate — de interpret). După cum ați auzit ecranizez cartea „Trei grăsuni" de Oleșa, prelucrare a unui basm din folclorul rus. Îl voi filma pe peliculă color de 70 mm în sistemul Todd A.O. Țin mult la acest film. Pentru că basmul e mai vesel decît celelalte genuri.

Prin contrast îmi amintesc de *Mantaua* care mi s-a părut cea mai bună ecranizare după Gogol.

— Totul e să-ți placă tema, să te contopești cu ea. Fără asta creația nu e viabilă, nu respiră.

Revin la personajul din *Ziua fericirii*.

— La Berezkin m-a atras lumea sa spirituală, complexă, înțelepciunea unui tînăr care a trecut prin multe încercări ale vieții. Am urmărit să redau mobilitatea, dinamica acestui băiat capabil să treacă cu atîta spontaneitate de la o stare la alta, avînd totuși o constantă proprie tineretului de astăzi: convingerea fierbinte în dreptatea sa. În plus, o impulsivitate juvenilă și un simț fin al ironiei. Sînt contradicții, inconsecvențe proprii tineretului care se caută, se realizează într-un proces complicat de frămîntări, de cristalizare.

Focul pur al dragostei pentru Șura este opus iubirii egoiste, meschine a soțului Șurei. Un sentiment care înalță și unul care înjosește omul. Și, cu toate că în primul plan apare povestea de dragoste a lui Berezkin și a Șurei, părerea mea este că filmul exprimă probleme de viață mult mai generale, semne ale epocii în care trăim. În jurul nostru sînt atîția ca Berezkin. *Oameni care trăiesc mîndri pe pămînt*. Pentru că au conștiința datoriei împlinite.

Acesta este și sentimentul pe care ți-l lasă o convorbire cu Batalov. Admiri mîndria actorului care-și îndeplinește meseria ca pe o nobilă misiune.

Interviu luat la Moscova de Alice MĂNOIU

ci ne ma

CRONICA

Totul despre Eva

Despre curioasa gintă a actorilor și fantastica lume a teatrului s-au scris multe. Dar nici eseul lui Diderot, nici „Istoria comică" a lui Anatole France, nici *Comicos* de Bardem, nici „Saltimbancii" de Somerset Maugham, nici „Dans un mois, dans un an" de Françoise Sagan, nici „If't's love, i'm after" de Archie Mayo — în sfîrșit niciuna din aceste povești nu a pătruns atît de bine în psihologia lui „iritabile genus" ca filmul lui Joseph Mankiewicz (Twentieth Century Fox, producție Zanuck, interpreți Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders și alți mulți impecabili actori). Găsim aici toate contrastele pe care această interesantă lume le cuprinde, toate alternanțele ei de sublim și ferocitate.

Unul din personaje zice: «Ori unde se află public și make-believe (adică „fă-l-să-creadă"), acolo ai și teatru, c-o fi vorba de Sarah Bernhardt sau de Calul Rex, de Eleonora Duse sau de cîinele Rin-Tin-Tin». *Make-believe*, un substantiv făcut din două verbe (ca în romînește „du-te-vino", sau îl are pe „vino-ncoa") — make-believe: *fă-l-să-creadă*. Dar asta e o poveste veche, care se știe de mult. Stanislavski, cînd un actor juca prost, îi striga: „Nu creed... nu cred!" Filmul nostru arată cum acest „make-believe" e un amestec de sinceritate și prefăcătorie; creăm viață adevărată și în același timp „iluzionăm" pe spectator.

„A fi un bun actor sau orice altceva în munca de la teatru, înseamnă să vrei să fii *asta* mai mult decît orice alt lucru pe lume". *Concentrare de dorință*, o concentrare de ambiție, o concentrare de sacrificiu cum nici o altă profesiune nu o cere".

Cu amîndouă mîinile va iscăli acest jurămînt hippocratic atît actorul cu structură de apostol, cît și cel cu structură de arivist. Iată un exemplu foarte tulburător al actorului din prima categorie.

Personajul pe care îl întruchipează Bette Davis este o actriță celebră, adorată de public. Este o femeie deșteaptă și cultivată, dar nervoasă, plină de hachițe și arțaguri, pe care le exprimă în vorbe de haz, sarcasme și ironii în general foarte nostime. De pildă: „Ce doresc? Ultima mea dorință e să fiu îngropată în picioare"; sau: „nu pot acum; albumul meu de autografe e dat la curățat"; sau cînd un dramaturg indignat exclamă: „Pînă cînd o simplă actriță o să-și închipuie că ea a scris vorbele pe care le debitează?", ea răspunde scurt și tăios: „Exact pînă în momentul cînd n-o să mai fie nevoie să le rescrie, ca să împiedice publicul s-o șteargă din sală". O să vă mirați cînd vă voi spune că toate aceste citate au o profundă semnificație morală. De ce diva noastră e de dimineață pînă seara agitată? De ce mușcă în dreapta și în stînga? De ce de 24 de ori din 24 proferă sarcasme și stă permanent cu capsa pusă? Istericale de cabotină? O! Nu. Cu totul altceva. Ceva de o supremă noblețe. Iată cum alt personaj (un dramaturg cu succes, deci un bun psiholog) definește acest neastîmpăr: „Ea șarjează în viață fiindcă se silește așa de mult să nu șarjeze pe scenă". (Intraductibil): „she overplays in life because she underplays on the stage"). Așadar artista autentică dintrînsa știe că jocul actoricesc cere sobrietate, că expresivitatea e invers proporțională cu numărul de exprimări. Cabotinul care doarme în orice om o împinge pe panta naturală a exagerărilor cabotinești. Artista însă oprește, învinge, „refulează" pe cabotin. Iar tendințelor acestuia, ea le dă cep, le dă drumul în viața particulară. Toată agitația ei are un nume clinic: este sublimare cataractică de cabotin refulat. Este un nobil sacrificiu, un scump preț plătit artei; perfecția de pe scenă e cumpărată cu otrăvirea voită a vieții private...

În ordine inversă, definiția teatrului citată mai sus este valabilă și pentru cazurile peiorative (gen fetișcana care vrea să ajungă c



Bette Davis îşi face o glorioasă reintrare pe ecranele noastre. Iat-o susţinînd cu verva şi profunzimea ce o caracterizează trei momente din filmul Totul despre Eva.



orice preţ pe scenă) „Cum?!? Toate astea (nişte cumplite infamii) le-ai făcut ca să capeţi un rol într-o piesă?" (o întreabă o ne-actriţă, care deci nu înţelege regula jocului). La asta, artista răspunde:

„Aş face de o mie de ori mai mult pentru un rol aşa de bun".

Echivocul, dublul sens, ambivalenţa noţiunilor de sacrificiu, elan, datorie sînt caracteristica unei lumi dominată de „make-believe", de acel Janus cu două capete care se numeşte „Fă-l-să-creadă", amestec de creaţie şi simulare.

Ca o încoronare a acestei idei tematice, filmul operează, pe la mijlocul poveştii, un viraj lent, o întoarcere de 180 de grade: tot ce pînă atunci admiram, de-acum dezaprobăm; pe toţi cei pe care îi dezaprobasem, acum îi admirăm.

Bineînţeles nu vă voi povesti despre ce e vorba. Aş răpi o parte din plăcerea spectacolului. Dar semnalez faptul ca o dublă reuşită: şi artistică şi tehnică; şi privitoare la ideea tematică, şi privitoare la procedeele de realizare cinematografică.

Încă o remarcă, tot de tehnică cinematografică. E bine ca subtitlurile tipărite să fie cît mai scurte. Uneori însă asta nu e bine de loc. Iacă aci un caz cînd trebuia să nu se contragă aşa de mult dialogul vorbit: personajul feminin declară celuilalt că este îndrăgostită de el. Acesta îi răspunde pe un ton de ironică persiflare:

— Eu o iubesc pe Margot. N-ai auzit de asta?

— Ei, se aud atîtea...

— Şi încă ceva... cînd umblu după un lucru, vreau să umblu eu după el, nu el după mine.

Acest dialog a fost redus tipografic la:

— Eu o iubesc pe Margot.

— Am auzit.

Şi atîta tot. Ceea ce este o nenorocire. (Se numeşte nenorocire a pierde multe lucruri deodată.) Într-adevăr:

Răspunsul ei este de două ori mai maliţios decît ironia lui. Sensul cuvîntului „se aude" (care înseamnă că toată lumea ştie, toată lumea vorbeşte, că chestia e evidentă), ea îl transformă în sensul exact opus, adică: gura lumii slobodă, zvonuri, intrigi, nu trebuie să te iei după rumoarea publică etc... Asta dovedeşte o maliţie şi o ştiinţă a polemicii surprinzătoare la o fată aşa de tînără. Dar încă şi mai interesantă este ultima frază. Ea înseamnă: îmi place să fiu vînător, nu vînat, îmi place să *am* eu, nu să fiu eu *avut* de alţii. Este extins la tot ce există: amor, carieră, prietenie, glorie, afaceri, profesiune etc... — este aci hipertrofiat, absolutizat instinctul posesiunii, sentimentul proprietăţii, al apropriaţiunii, al exproprierii. Şi este interesant că personajul care exprimă această hipertrofie este un om sută la sută cumsecade, bun, generos, altruist, liniştit şi înţelept. Într-atît de ţeapăn aceste apucături posesive sînt încrustate în inima oamenilor care trăiesc sub imperiul lui „jus utendi et abutendi".

Tot în ordinea ambivalenţei conduitei de „make-believe", găsim în film un caz de Nemesis răzbunătoare. La sfîrşitul poveştii, acea fetiţă cu înfăţişare angelică, acel mic monstru care nu crede decît în aplauze, acea precoce campioană în arta păcălirii aproapelui, se îmbarcă şi ea, fără să-şi dea seama, într-o lungă, durabilă şi probabil dureroasă situaţie de păcălit. Şi filmul se termină aşa. Desnodămînt savuros, care conţine două lucruri rareori împreunate: morală de carte de citire şi acrobatică ironie a soartei.



Din punctul de vedere al actorilor este un adevărat regal. Nu se poate spune care din ei joacă mai bine decît ceilalţi. Adică se poate. Căci rolul unuia din ei e de o dificultate infernală. Este acela al lui Bette Davis. Această artistă face parte din rara categorie a actorilor care pot juca orice şi nu doar roluri care li se potrivesc cu făptura fizică. Am văzut-o întruchipînd pe regina Elisabeta, pe o damă de consumaţie într-un local de noapte, pe o sprintenă şi inventivă reporteriţă, pe o fată fără iluzii pierdută în deşertul Arizonei, pe o mitocancă insuportabilă (în *Of Human Bondage*, rol pentru care timp de 2 luni a vorbit cu toată lumea numai jargon cockney), am văzut-o în sfîrşit în rolul de actriţă cîndva celebră şi decăzută din pricina beţiei (*Dangerous*, cu Franchot Tone). Acum personifică un rol cu totul altfel de actriţă. Am explicat mai sus care îi este durerosul complex psihologic. Ce poate fi mai greu decît să personifici pe un om care e de dimineaţa pînă seara cu capsa pusă, trîntind şi bufnind, muşcînd şi împroşcînd pe toţi cu ironii, şi totuşi necăzînd în vulgaritate (fiindcă tot ce spune e inteligent şi de nivel intelectual ridicat) şi în acelaşi timp lăsînd să se vadă că este o fiinţă bună şi de o înaltă nobleţe?

D. I. SUCHIANU



VACANŢĂ CU MINKA

Există un bun film poetic ceh, aşa cum există o subtilă dramă psihologică poloneză ori o acidă satiră franceză de moravuri. Dorinţa lui Jasny descoperise eseul poetic şi filozofic acolo unde se cuibărise poncifful liric (sentimentalul album cu fotografii primite la baluri — vi le amintiţi? Clasica pereche de îndrăgostiţi surîzînd leşinat şi urîndu-vă de pe fundalul vişinului înflorit graţioase „sărbători fericite"). Echivalentul cinematografic îi era (şi, doamne, încă este!) peisajul frumos în faţa căruia te pierzi cu un oftat romantic, melancolicul apus de soare în munţi ori fineţi tremurate în cadru de energia helicopterului.. Şi, bineînţeles, nelipsitul cuplu amoros fără de care nici un film „poetic" n-ar avea haz. Cu sensibilitate, lucidul Jasny tăiase, bărbăteşte, nodul gordian. Feeria lui ulterioară — Cînd vine pisica — părăsea aproape cu totul ambiţia convenţional lirică de dragul studiului de moravuri (un singur „tablou", plimbarea îndrăgostiţilor, recidiva sentimentalismul adolescentului de odinioară). În cinematografia cehoslovacă se spune astăzi că Jasny a creat o „şcoală". E poate cam mult, dar influenţa lui se resimte şi orientează pe un drum mai viguros suavitatea cu veleităţi poetice. Nu întotdeauna şi nu cu aceleaşi rezultate.

Ca şi Griji, Vacanţă cu Minka, a lui J. Pinkava, mizează pe două atuuri poetice: copiii şi natura. Dacă socotim separat şi calul, superb animal cu farmec cinematografic, ar fi trei. De la Crin alb, relaţia pură dintre copil şi cal pe fundalul spectaculos al naturii, nu mai aduce ceva nou. Dimpotrivă, bătătoreşte şi drumul de o nobilă sălbăticie care ne încîntase atunci.

Privisem Griji cu o uşoară teamă pentru alunecarea realizatorilor către ambigui justificări freudiene şi naiva, pretenţioasa lor ambiţie de replică — chipurile actuală — dată clasicului film francez (Crin alb).

Vacanţă cu Minka e mai modest şi de aceea mai reuşit. Copiilor dintr-o gospodărie colectivă, cărora li se încredinţează calul, nu li se trezesc nostalgii tulburi ca fetiţei din Griji, ci nişte reacţii sănătoase, fireşti, vizavi de vitalitatea lui Minka. El le stimulează iniţiativa, îi mobilizează, le cheltuieşte energiile într-un chip fructuos. Minka reprezintă „vacanţa activă" şi nu trîndăvia nostalgică într-un peisaj siropos. Un colectiv se sudează, recunoaşte valoarea muncii folositoare chiar dacă în mod naiv cei leneşi sau egoişti trăiesc nişte didactice remuşcări finale. Pretextul căluţului nu ajunge să devină un factor dramatic (pierderea lui Minka e partea cea mai slabă a filmului), dar nu rămîne nici un element de poezie ieftină.

Răsplătit (poate peste aşteptări) filmul ceh, premiat anul trecut la Festivalul tineretului din cadrul marei competiţii de la Veneţia, se distinge prin naturaleţe şi prospeţime cotidiană.

Al. CREŢULESCU



CINEMA
CRONICA

ÎNDRĂGOSTITUL



Pe fundalul crizei comediei de caracter, resimţită în mai toate cinematografiile, o apariţie ca Le soupirant (Îndrăgostitul) capătă valenţe reconfortante. Pierre Etaix scenaristul, regizorul şi interpretul rolului principal din această spumoasă comedie reeditează prin persoana sa multilateral dotată imaginea pionierilor marei comedii cinematografice americane din perioada copilăriei filmului. Rareori s-au întrunit într-un singur individ calităţi atît de distincte şi deopotrivă valoroase. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină decernat vara trecută lui Etaix de juriul prestigiosului Festival de la Moscova, era menit să onoreze triplul efort artistic al laureatului.

Evident, comedia sa nu depăşeşte cadrul spectacolului de amuzament, realizat în mare parte ca atare, dar ceea ce rămîne totuşi deosebit de valoros în film este ingeniozitatea scenariului, ineditul celor mai multe gaguri (cu totul remarcabile gagurile realizate, ca o reacţie în lanţ, acumulînd cantitativ ilaritate pînă la explozia de rîs din final — rujul de buze devine brichetă, trabuc, motiv de pălmuire a imprudentului care a încercat să-l fumeze) prospeţimea unei interpretări de calitate în care primează introspecţia comică în caracterul personajului fără nici un fel de bufonerie facilă.

Intriga simplă, cuplurile destul de bine alese, gagurile ingenioase oferite cu dărnicie i-au asigurat lui Etaix un binemeritat succes de public.

Povestea holteiului întîrziat, fiul unic al unor mic-burghezi intelectuali cu tabieturi şi pretenţii de casă mare, ingenuu şi veşnic ghinionist, candid şi buclucaş, ar părea că nu poate depăşi limitele anecdoticului şi totuşi, atunci cînd scenariul se poticneşte îl salvează ideile regizorale, sau cînd regizorul e plat intervine fantezia actorului. În cazul *„Soupirantului“* cele trei identităţi întrunindu-se sub un singur nume fac în cele din urmă ca nu spectatorul să fie cel ce oftează. Putem înscrie în galeria comediilor de calitate care au rulat în ultimii doi ani pe ecranele noastre, punîndu-l alături de apreciatul Alerg după o stea, dar neambiţionîndu-ne să-i cerem mai mult decît şi-a propus triplul lui creator: un simplu spectacol de amuzament.

Răzvan POPOVICI

De vorbă cu actorii de la „Royal Shakespeare Company"

Dar filmul?

Un program deosebit de încărcat, solicitudinea tovarăşilor de la „O.S.T.A.,“ care apărau cu străşnicie liniştea oaspeţilor, puneau sub auspicii cam sumbre misiunea de a obţine cîteva minute de convorbire cu actorii englezi de la „Royal Shakespeare Company“. Ne-au ajutat însă răbdarea, întîmplarea şi mai ales amabilitatea unor oameni dispuşi oricînd să sacrifice din timpul lor pentru a discuta despre ceea ce le e drag.

Între două drumuri, l-am „prins“ pe Paul Scofield. Mersul tineresc, privirea cercetătoare şi amuzată, cine ar recunoaşte în acest cuadragenar fermecător pe bătrînul şi tragicul Lear din ajun?

— *Dacă mă interesează cinematograful? Bineînţeles! Sînt chiar un „public bun“, din acela care plînge şi rîde la cinema. Într-un cuvînt, îmi place filmul şi urmăresc ceea ce se întîmplă nou în acest domeniu. De pildă, în ultima vreme se manifestă în Anglia un soi de „nou val“ de cineaşti care merită să fie urmăriţi.*

— **Pe cine aţi putea numi?**

— *Există filmele lui Tony Richardson, Lindsay Anderson sau* John Schlesinger. *Spuneţi că aţi văzut* Priveşte înapoi cu mînie *şi* Viaţa sportivă. *Aş mai putea cita ecranizarea după „Tom Jones“ (cu toate că adaptarea e mai fidelă literii decît spiritului cărţii) şi — mai ales —* Billy mincinosul, *care mi se pare cu adevărat inovator ca idei şi factură. Încă n-am văzut, dar mi se spun lucruri bune despre noul film al lui Losey,* Servitorul (The servant).

— **Despre propria dumneavoastră activitate cinematografică aţi vrea să ne spuneţi ceva?**

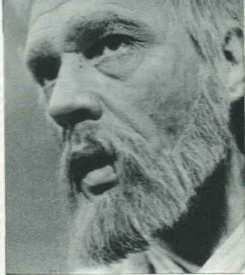
— *Sincer vorbind, nu am de ce să fiu foarte încîntat. Amintiri mai bune mi-au lăsat rolurile Filip al II-lea al Spaniei din filmul lui T. Young* Doamna (The Lady) *şi acela al unui luptător din rezistenţă în Franţa ocupată de hitlerişti din filmul* Gravează-i numele cu mîndrie (Carve her name with pride) *(regia L. Gilbert).* Trenul, *în regia lui John Frankenheimer, la care am lucrat recent, va fi o producţie americană realizată în Franţa, cu o distribuţie internaţională: din America a venit Burt Lancaster, din Anglia eu, mai joacă un număr de actori francezi în frunte cu Jeanne Moreau şi Michel Simon, cîţiva actori germani. Scenele în care trebuie să apar eu au fost filmate în mare grabă pentru a mă elibera în vederea acestui turneu.*

— **Aveţi şi alte proiecte de cinema?**

— *Deocamdată nu. Şi nici nu mă prea înghesui. V-o spun între noi: pentru mine însumi, ca actor, prefer teatrul. Nu că ar reprezenta o specie superioară de artă, dar răspunderea mai mare a actorului de teatru — ducînd singur, seară de seară lupta cu publicul — mă stimulează mai mult decît docilitatea impusă actorului de film.*

— **Ca slujitor al teatrului shakespearian ne-ar interesa opinia dumneavoastră cu privire la posibilităţile şi tentativele de a-l traduce pe ecran?**

— *Poate că e o opinie parţială, dar cred că teatrul lui Shakespeare, eminamente bazat pe arta cuvîntului, nu cîştigă să fie adus pe ecran. Ar trebui să fie vorba de o transpunere foarte liberă sau, dimpotrivă, de o reconstituire pioasă în genul lui* Henric al V-lea *al lui Olivier. Mai rămîne, fireşte, considerentul „conservării“ unor spectacole sau acela de „popularizare“. Dar acestea sînt considerente care depăşesc sfera artei.*



Paul SCOFIELD

— *Îmi place mult filmul şi n-am refuzat niciodată să apar pe ecran cu toate că mi-a procurat uneori dezamăgiri.*

— **Dar şi o distincţie!**

— *E drept. Am primit Premiul Academiei de film pentru rolul interpretat în filmul* Ordin să ucizi (Orders to kill), *realizat de regizorul* Anthony Asquith *(personajul unei luptătoare franceze). În* Ţapul ispăşitor (The Scapegoat), *realizat după un roman de Daphné du Maurier, am apărut alături de Alec Guiness. Recent „am fost“ regina Elisabeta I în filmul* The Seven Seas to Calais (Cele şapte mări pînă la Calais) *un film cu costume, bătălii navale şi alte accesorii spectaculoase.*

— **Ce-aţi spune însă despre un rol shakespearian pe ecran?**

— *O, aş fi încîntată. Cred că filmul e în măsură să îmbine cu succes grandoarea tragică şi fineţea analizei din dramaturgia lui Shakespeare. De pildă un „Lear“ pe ecran ar fi un spectacol copleşitor. Din vasta filmografie shakespeariană pot fi citate opere care nu se mulţumesc doar să reţină pentru posteritate o interpretare sau alta, ci încearcă să slujească dramaturgia lui Shakespeare cu mijloacele specifice filmului.*

Munca de defrişare dusă de Laurence Olivier are — cred — o importanţă covîrşitoare în acest domeniu. Filmele lui deschid calea spre un nou mod de a-l trata pe Shakespeare, mai cinematografic. Simt însă că adevăratele filme inspirate după marele nostru dramaturg ne stau de-abia în faţă. Visez, de pildă, un „Macbeth“ cutremurător...

— **Cu dumneavoastră în rolul ladyei Macbeth?**

— *Cine ştie?...*

★



Irene WORTH

Cu Irene Worth n-am avut altă posibilitate decît s-o însoţim într-un drum cu maşina: două întrebări între hotel „Ambasador“ şi Piaţa Universităţii: una între Universitate şi Muzeul de Artă al R.P.R. şi ultima în drum spre hotel. Zîmbetul blînd cu care a fermecat pe telespectatorii recitalului de poezie risipeşte jena „autocritică“ pentru silita mea indiscreţie profesională.

★



Julie CHRISTIE

Una din cele mai tinere „recrute“ ale ansamblului face parte din „Royal Shakespeare Company“ de numai două luni dar se bucură în Anglia de o vie notorietate ca actriţă de cinema. E vorba de Julie Christie, vedeta filmului *Billy mincinosul.*

— *M-am pregătit pentru cariera de actriţă de teatru, şi oricît de mult îmi place filmul, nu m-aş gîndi niciodată să părăsesc scena — ne spune Julie. Mai ales cînd ai norocul de a intra la vîrsta mea într-un ansamblu ca al nostru.*

— **Care sînt momentele principale ale carierei dumneavoastre cinematografice?**

— *Am debutat în filmul* The Last Lady (Doamna cea grăbită) *de Ken Annakin;* Billy mincinosul *a fost al doilea film al meu. Citisem romanul lui Keith Waterhouse, văzusem piesa inspirată de el şi m-a entuziasmat personajul acestei fete care-i opune inerţiei lui Billy o vitalitate şi un curaj impresionant. Nu speram pe atunci c-o voi interpreta pe ecran şi îi sînt recunoscătoare lui John Schlesinger că mi-a oferit această ocazie.*

Ana ROMAN

Les Enfants du Paradis

ANTOLOGIE

(OAMENI ŞI MĂŞTI)

Două categorii de opere jalonează evoluţia celei de a şaptea arte: filmele-explozie, deschizătoare de drum, cum sînt *Crucişătorul Potemkin*, *Cetăţeanul Kane*, *400 de lovituri*, şi filmele-monument, care încununează un ciclu de evoluţie ca *Patimile Ioanei d'Arc* sau capodopera lui Marcel Carné *Les Enfants du Paradis*, care a rulat la noi sub titlul *Oameni şi măşti*. Ea poate fi socotită drept punctul culminant şi de confluenţă a două curente din cinematografia franceză: aşa-numitul *„realism poetic"*, ilustrat în perioada antebelică de Feyder, Duvivier, Renoir, Grémillon şi Carné — precum şi *„cinematograful poetic atemporal"* la al cărui limbaj esopic au fost siliţi să recurgă, în anii ocupaţiei naziste, regizori care în filme ca *Trubadurii diavolului (Les visiteurs du soir*—Carné*)*, *Simfonia fantastică* (Christian Jaque) sau *L'éternel retour* (Jean Cocteau şi Jean Delannoy) făceau din triumful binelui, al artei şi al dragostei un simbol, al speranţei de viitor.

Scînteia care avea să aprindă imaginaţia şi entuziasmul creator al echipei lui Marcel Carné s-a iscat într-o după amiază din iarna 1942 pe terasa unui hotel din Nisa. Se întîlniseră acolo, refugiaţi din Parisul ocupat, cîţiva reprezentanţi de seamă ai lumii artistice franceze. Actorul Jean-Louis Barrault povestea o anecdotă despre celebrul Deburau, cel care în prima jumătate a veacului trecut ridicase pantomima pe culmile artei. Ascultîndu-l, Marcel Carné şi scenaristul său preferat, poetul Jacques Prévert, au fost captivaţi de personalitatea genialului mim şi au hotărît să facă din el eroul viitorului film, interpretat, fireşte, de Jean-Louis Barrault. A urmat o perioadă de febrile căutări prin documentele vremii, în muzee şi biblioteci, pînă cînd, în filele scenariului, începu să prindă viaţă imaginea Parisului din veacul trecut, Parisul lui Balzac şi Eugène Sue. Pe fundalul celebrului Boulevard du Temple, al arterei cunoscută în anii monarhiei din iulie drept „Bulevardul Crimei", centru al romanticei lumi a spectacolelor dar şi loc tenebros al celor mai sordide crime, începeau să capete contur personajele. Erau mai întîi figurile autentice, ca mimul Deburau, actorul Frédéric Lemaître, criminalul şi scriitorul anarhist Lacenaire şi — alături de ei — eroi fictivi ca poetica şi lucida Garance, pătimaşa Nathalie, balzacianul conte de Montray şi telalul Jericho, întruchipare a unui erou omniprezent în filmele lui Carné: Destinul.

După multe luni de pregătire, în septembrie 1943, la Studioul „La Victorine" din Nisa, se dă primul tur de manivelă filmului care pe atunci se intitula *Les Funambules* (după numele teatrului lui Deburau). Evenimentele războiului aveau să tulbure şi să întîrzie filmarea care a continuat apoi la Paris. Premiera are loc deabia în 9 martie 1945, în ajunul capitulării Germaniei fasciste. Filmul se numea acum *Les Enfants du Paradis* şi se împărţea în două episoade intitulate respectiv *Bulevardul crimei* şi *Omul în alb*.

Un succes fără precedent a salutat pe toate ecranele lumii această somptuoasă frescă ale cărei calităţi poetice subliniau rafinamentul şi desăvîrşirea sa plastică.

Spre deosebire de construcţia dramatică strînsă, de tragedie, a precedentelor filme ale lui Carné, ne aflăm de astă dată în faţa unei compoziţii ample, care se desfăşoară sinuos, pe mai multe planuri, ca o lucrare simfonică.

Două scene simetrice încadrează, ca porţile unei paranteze, povestea dragostei dintre Baptiste Deburau şi Garance. Filmul se deschide pe o paradă de circ în Boulevard du Temple, cu prilejul căreia se înfăţişează treptat viitorii eroi ai filmului, pînă cînd — o dată cu Garance — întîlnim pentru prima oară privirea patetică, pe un chip de var, a mimului. În final, un uriaş defileu de carnaval inundă bulevardul şi-i desparte pe îndrăgostiţi. Luptînd să răzbată printre miile de pierroţi şi colombine, eroul rămîne mereu mai singur, mai pierdut în mijlocul mulţimii în sărbătoare. Între aceşti doi poli, despărţiţi în timp de şapte ani (1840—1847), tema Dragostei în luptă cu vrăjmăşia Destinului se împleteşte cu o meditaţie asupra relaţiilor dintre artă şi realitate. Eroii par să se învîrte veşnic într-un dramatic carusel al iubirii neîmpărtăşite: Baptiste o iubeşte pe Garance care îi cedează lui Frédéric şi apoi contelui, Nathalie îl iubeşte pe Baptiste, care nu o poate uita pe Garance, aceasta la rîndul ei se întoarce şi îl găseşte pe Baptiste căsătorit, dar respinge dragostea lui Frédéric, ca şi propunerile lui Lacenaire, părăsindu-l fireşte şi pe conte.

Toate aceste tribulaţii se răsfring de-a lungul episoadelor filmului în spectacolul pe care-l dau personajele. Diversele genuri de spectacol ale vremii sînt prezentate aci, în eşantion; de la simple jonglerii sau atracţii de circ (Garance îşi începe carierea într-un „tableau vivant"), trecînd prin melodramă sau comedie bufă (Frédéric Lemaître cucereşte celebritatea făcînd din banditul Robert Macaire, eroul melodramei l'Auberge des Adrets, un personaj de parodie) pînă la tragedia shakespeariană (acelaşi Frédéric Lemaître se autodepăşeşte, extrăgînd din propriile sale sentimente seva unui viguros Othello) şi mai ales la subtila artă a pantomimei creată de Deburau. Cele două spectacole de pantomimă „Statuia" şi „Chand d'habits" (reconstituiri ale unor autentice creaţii ale marelui mim) constituie momentele-cheie ale filmului, momentele în care viaţa şi arta se întrepătrund. Măiestria lui Jean-Louis Barrault atinge aci culmi de pe care inspiraţia îl proiectează pe actor în zona marei arte.

Ar fi greu de stabilit partea de merit ce revine regizorului şi respectiv interpretului său pentru crearea acestor neuitate momente de emoţie artistică. (Cert este că acestor doi artişti li se datorează în bună parte renaşterea pantomimei care, cu şcoala lui Marceau şi cu cele născute în Uniunea Sovietică, Polonia şi Olanda, se îndreaptă spre o nouă înflorire). Bagheta atentă a regizorului a asigurat de altfel echilibrul unui ansamblu de interpreţi cu temperamente contradictorii, opunînd spontaneitatea şi vigoarea populară a unei Arletty, incandescenţei aristocraticei Maria Casarès sau verva exuberantă a lui Pierre Brasseur cinismului flegmatic al lui Marcel Herrand.

„Somptuos divertisment", iată o caracterizare prin care s-a urmărit limitarea importanţei filmului *Les Enfants du Paradis*. Căutări estetice — explicabile prin epoca în care a fost realizat — au făcut din el un veritabil „tratat de stil cinematografic". Dar ar fi nedrept să se treacă sub tăcere valoarea umanistă a acestei parabole despre dragoste şi fatalitate, despre viaţă, concepută ca scena unei imense Comedii Umane. În ciuda a ceea ce ne pare astăzi depăşit în tonul prea literar al dialogurilor, sau ridicol în silueta lui Jericho „Destinul" (conturată cu trăsături cam apăsate de actorul Pierre Renoir), capodopera lui Marcel Carné şi-a păstrat peste decenii prospeţimea. Savoarea sa autentic populară, amprenta stilului şi lumii de preocupări a autorului fac din acest film unul din monumentele artei cinematografice.

Ella RIND



Un cuplu de neuitat: Arletty şi Jean-Louis Barrault în Oamenii şi măşti.

cinema

REVISTA REVISTELOR

SIGHT AND SOUND

Se poate distinge în orientarea venerabilei publicaţii trimestriale editată de Institutul Britanic de Film, în ultimul an, —al 32-lea de la apariţie! —dacă nu o poziţie unitară în toate problemele, în tot cazul o tendinţă comună de a considera filmul nu ca fenomen „în sine", ci drept una din manifestările conştiinţei sociale.

Remarcabilă e consecvenţa cu care se revine la tema relaţiilor dintre film şi realitate, frecventele luări de poziţie polemice faţă de veneraţia mistică pentru „cinematograful pur" profesată printre alţii de echipa de la „Cahiers du Cinéma". Aceasta nu înseamnă — fireşte — că ne-am putea însuşi fără rezerve toate concluziile criticilor de la „Sight and Sound". Probitatea lor intelectuală şi un foarte sincer ataşament pentru ceea ce unul din ei numeşte „cinematografie umanistă" fac însă din revistă o tribună internaţională de dezbateri interesante şi utile.

Pentru Geoffrey Nowell-Smith, autorul articolului „Film şi mit" (Primăvara 1963), rolul fundamental al filmului constă în „comunicarea directă a unei experienţe umane". Autorul arată că o anumită critică a căutat să învăluie într-un ezoteric jargon metafizic miezul de idei care face, de pildă, valoarea anumitor filme ale lui Resnais sau Bunuel, străduindu-se să-i anexeze pe aceşti artişti cultului „cinematografului pur". Dar, insistă G. Nowell-Smith, „atunci cînd Antonioni îl azvîrle pe spectator în voia valurilor unei mări de incomunicabilitate, cînd Bunuel îi aruncă în obraz ipocrizia burgheză ca pe un burete muiat în oţet, sau atunci cînd Resnais, în *Guernica*, *Noapte şi ceaţă* şi *Hiroşima* apelează la conştiinţa lui cu o crudă evocare a suferinţelor, estetul rafinat nu-i mai poate nega mesajul cu argumentul: — Dar asta-i numai artă..."

În articolul intitulat „Nimic altceva decît adevărul" (Vara 1963), Louis Marcorelles pune sub semnul întrebării „cinéverité-ul", această pretinsă „revoluţie" care nu face decît să reia, o dată cu apelativul derivat din „Kinopravda" lui Dziga Vertov, unele din teoriile cunoscutului regizor sovietic. „Omul cu aparatul" dispune acum de o dotare tehnică portabilă miniaturală permiţîndu-i să surprindă mai uşor sunetul şi imginea „pe viu", dar aceasta nu asigură în mod automat captarea „întregului adevăr şi nimic altceva decît adevăr". Înseşi divergenţele manifestate cu prilejul întîlnirii de la Lyon dintre şeful şcolii americane Richard Leacock şi Jean Rouch, promotorul mişcării „Ciné-verité" în Franţa, au scos la iveală limitele metodei. Înregistrarea mecanică a unor aspecte ale realităţii, aşa cum o fac Drew şi Leacock, fraţii Maysles şi Pennebaker nu e mai aproape de adevăr decît investigaţiile vădit parţiale şi înclinate spre morbid ale unor Rouch sau Ruspoli.

În căutările cineaştilor contemporani, Bernard Pingaud în eseul „Acvariul" discerne încercarea unora de a se apropia de adevăr mergînd cîteodată împotriva metodelor curente de lectură a expresiei cinematografice, împotriva convenţiilor. „Renunţarea la simboluri şi convenţii facile poate duce la descoperirea realităţii — dar realitatea redusă la aparenţe nu are semnificaţie, nu ascultă de legi, e nedefinită şi bogată în posibilităţi". „A miza numai pe un fapt documentar, continuă Pingaud, înseamnă a găsi o garanţie prea facilă pentru realism."

„Vrăjitori şi ucenici" se intitulează articolul semnat de Robert Vas (Toamna 1963), care se ocupă de filmul de propagandă. După ce arată că în cinematografia modernă noţiunea de propagandă e uneori considerată cu suspiciune, autorul demonstrează că unele din cele mai de seamă realizări ale celei de-a şaptea arte se prezintă ca opere de propagandă; pînă şi benzile publicitare îşi datorează eficacitatea însuşirii unor metode „eisensteniene". R. Vas aminteşte însă că şi un monument de propagandă nazistă ca *Triumful voinţei* (Leni Riefenstahl,1936)s-a folosit de aceste mijloace. „Acest film a demonstrat că dispunem de o armă primejdioasă care îşi poate uşor greşi ţinta." Polemizînd cu partizanii artei „imparţiale", autorul ajunge argumentat la concluzia că „principalul rost al propagandei ar trebui să fie definirea rolului şi locului fiinţei umane în universul nostru frămîntat...Dacă propaganda, cu toate primejdiile ei, ne aminteşte necesitatea de a înfrunta lumea în care trăim, ne sileşte să nu rămînem neutri ci să adoptăm o poziţie, atunci sîntem pentru propagandă".

A. R.

cinema

CRONICA

DOCUMENTARUL

de Radu COSAȘU

„Înainte de a avea ecou în lume, gestul își găsește expresivitatea pe chipul nostru" (George Georgescu dirijînd).

MÎINILE ȘI CHIPUL

Afirmam, în ultima noastră cronică, părerea că documentarul, reportajul cinematografic, nu face operă de „caractere", teritoriul lui se circumscrie la o mărturie asupra unui gest uman, căutîndu-se semnificația vibrantă. Această „circumscriere" trebuie însă înțeleasă dialectic în sensul că, documentaristul, concentrîndu-se asupra gestului, nu poate rămîne la el, la simplul circuit de mișcări, ci încearcă să-l depășească, fără a cădea pe teritoriul filmului jucat, cu „eroi"; fără a folosi mijloacele acestuia...(Vai ce se întîmplă atunci!...). Documentaristul urmărește — discutînd larg și ușor metaforic — mîinile omului, acțiunea lor (un documentar cehoslovac, premiat în anii trecuți, prezenta renașterea unui oraș distrus sălbatic de război, conectînd-o sonor cu o melodie cîntată la pian de un pianist din oraș, cîntată doar cu mîna stîngă, dreapta fiind pierdută în măcel). Unul din cele mai bune filme ale lui Mirel Ilieșiu, Cota 540 avea în focar degetele unui macaragiu de la Bicaz, „jocul" lor milimetric pe manetele macaralei dirijînd, ziua și noaptea, mișcarea benelor cu beton deasupra Bistriței zăgăzuite. Omul, suspendat între cer și apă, hotărînd totul printr-o fină mișcare a indexului, avea ceva de demiurg).

Dar urmărind mîinile, operele lor — de la infinitul mic la infinitul mare — aparatul nu-și poate reprima tentația de a cuprinde omul — omul despre care, repet, reporterul de film nu are posibilitatea „naturală" (ficțiune, intrigă, subiect etc.) să spună ce fel de om e („complex", „cu lipsuri", „melancolic", „înamorat" etc.). Veți replica: dar comentariul? Nenorocirea — depășită — a multor comentarii de „documentar" era încercarea — eșuată, sistematic — de a recomanda verbal „eroul", de a face caracterologie sumară, „omenească", zice-se... Apărea un cules de struguri, fete frumoase duceau pe umeri coșurile grele cu ciorchini și comentariul — șarjez, desigur — dorea să ne informeze că fata frumoasă era și bună la suflet, acasă avea o mamă mîndră de hărnicia fiicei, iar în satul vecin, un flăcău se topea de dorul ei. Toate astea într-o frază lungă, atît de lungă că pe ecran sosea iarna, cu lucrările ei de întreținere a viței de vie... În schimb, comentariul era „frumos".

Și atunci? Atunci — dacă nu vrem să schimbăm imaginea cu un verbalism stupid, și asemenea comentarii mărturiseau, nu prea secret, neîncrederea în imagine — atunci cum să cuprindă comentariul omul, fără vorbe inutile, dar cinematografic (cinema — imagine în mișcare), cum să se ridice de la mîini la o cuprindere amplă, esențială a întregului uman, fără a se cădea — nu încetez să repet — în „caracterologie"? Problema nu e insolubilă. Trebuie urcat spre chip. (Scriu asta într-o singură propozițiune, există deci, riscul categoricului, ergo — sînt obligatorii nuanțările în mintea fiecărui cititor). A urca — în documentar — de pe mîini spre chip, mi se pare o mișcare (Brecht: „mișcarea în scenă, mișcarea aparatului e pentru mine o mișcare etică"...) la fel de naturală cu aceea a desfășurării unui „caracter în acțiune", pentru filmul de ficțiune artistică. Sugrumînd orice retorică, așa cum dorea poetul, aparatul se poate apropia — spontan — prin chip la mobilul gestului, căci aici artistul împărtășește opinia des ridiculizată a îndrăgostiților: chipul exprimă totul, sau hai, aproape totul, în orice caz esențialul gîndurilor. Chiar cele mai imperturbabile fețe, chiar și cele mai disimulate, — mai ales... Înainte de a avea ecou în lume, gestul își găsește expresivitatea pe chipul nostru. Sînt în ochi, pe frunte, pe buze — filme de o secundă, de metraj mediu sau în două serii, concentrări stringente de biografii care ar avea nevoie de comentarii ample, valuri de cuvinte strînse într-un surîs, concluziile cele mai despletite reduse la o privire. Dacă, shakespearean vorbind, „lumea e o scenă" — chipul e ecranul cel mai sensibil (atît stereofonic, cît și panoramic...) și documentaristul — îndrăznesc să spun, înaintea regizorilor de „artistic" — ne poate descoperi filmul fascinant de adevărat al rostirii unei fraze, al exprimării unei idei, filmul îngîndurării, al zîmbetului triumfător etc., o lungă dialectică... Cred că dacă am filma 90 de minute fața unui „suporter" la tribuna a II-a, filmul fizionomiei lui ar fi mai interesant decît meciul propriu-zis! Secvența cea mai bună din filmul lui Titus Mezaroș, Oamenii noștri, care mi-a incitat de altfel și aceste rînduri — este cea a unei ședințe (arid, nu?, dar sfinte Vertov, ce ar putea da pe ecran o ședință!) de conducere într-o colectivă. Din „of", președintele ne prezintă membrii comitetului, ne spune numele fiecăruia și trecînd de la unul la altul, toți stînd pe scaune, în așteptare, aparatul „cîntă", adică fiecare este expresiv, chipul are melodia clară — din clipitul de ochi, din fumul țigării, din nimic, ai zice, dacă n-ai ști că în nimicul acela se ascunde a șaptea artă (operator: C. Ionescu-Tonciu), melodia unui gînd, a unei atitudini sufletești. Altceva decît „prim-planurile" studiate ca la fotograf, în care „omul gîndește", „e emoționat" și se filmează direct încrețiturile frunții sau ale buzelor... Altceva decît „prim-planurile" de serviciu, le-aș zice, prin care se face legătura rapidă, între două planuri generale ale unei hale de montaj, profiluri searbăde pe care joacă două-trei scîntei dintr-o piatră de polizor... — sau, mai rău, prin care regizorul caută să se spună la adăpost de „obiecția critică", a „lipsei omului", lipind din cînd în cînd „o figură" luminoasă-simbolică...

Trebuie urcat la chip, trebuie „lucrat" acolo, conectată fața cu mîinile — și-mi vine în minte încercare a reușită a lui Paul Barbăneagră în George Georgescu al său — unde lega gestica dirijorului, folosind transfocatoare brutale (operator: Sergiu Huzum) cu patru spectatori — numai priviri — în ascultarea „Simfoniei a IX-a". Transa de concert trezește, îndeobște, suspiciuni. Totuși, unul din chipuri, o femeie în vîrstă, mi-a rămas, definitiv, în minte; transa cea nefirească (nu artificială!) pînă la vrajă, te subjuga. Am văzut de trei ori filmul — de fiecare dată i-am dat acelei spectatoare explicații diferite, imaginîndu-mi biografii diferite, în sfîrșit am aflat adevărul; de 25 de ani, nu scapă concert dirijat de maestrul Georgescu. 25 de ani erau concentrați în privirea ei, „furată" inspirat de Huzum.

Gheorghe Antonescu, președintele colectivei de la Piscu Vechi, în cea mai bună secvență din filmul Oamenii noștri.

APRILIE 1914

Filmul este o adevărată forță, scrie într-unul din numerele sale pe aprilie 1914, revista săptămînală germană „Die Licht Bild Bühne". În industria cinematografică mondială au fost investite peste nouă miliarde de mărci. Cinematografele se înmulțesc ca ciupercile după ploaie. La Paris sînt 200, la Berlin — 280, iar la Londra — 400. Pînă și micul Bruxelles dispune de 115 săli de cinematograf.

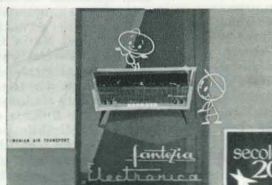
JERZY TOEPLITZ
SCRIE PENTRU REVISTA „CINEMA"

ISTORIA VIE A FILMULUI

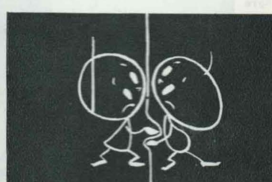
CALENDAR DE APRILIE

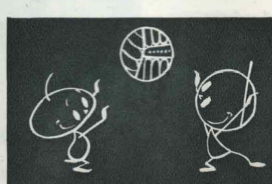
Jurnalele săptămînale de actualități aduc nenumărate imagini din viața familiilor imperiale, regale și princiare. Puternicii zilei nu numai că sînt mari amatori de filme, dar le face plăcere să și apară pe ecran. Iată-l pe moștenitorul tronului englez, prințul de Walles alături de fratele său, principele Albert (ulterior Eduard al VIII-lea și respectiv George al VI-lea) la concursurile de la Stratton Audley. Principele Wilhelm de Wied este salutat cu entuziasm de „supușii săi credincioși" albanezi la Durazzo. Și încă o mică curiozitate din lumea diplomatică K.F. Shah, primul reprezentant al Republicii

Cadre și schițe din Cearta.








Chineze la Washington, face la Casa Albă o vizită oficială în costum... europen.

Reginele autentice rivalizează pe ecran cu reginele care-şi datorează domnia gustului publicului sau sonorităţii reclamei. Iat-o pe Annette Kellerman numită şi „regina mării", care se întoarce dintr-o călătorie în Bermude, întovărăşită de aviatorul Clifford B. Hamon, „regele spaţiului". Şi, apropo de aviatori, în săptămînalul cinematografic „Universal" se pot vedea concursurile senzaţionale de aeroplane care au avut loc la Paris. Îşi dispută întîietatea Garos din Franţa şi Hamel din Anglia.

Există totuşi un punct inflamabil la care se referă din cînd în cînd reporterii înarmaţi cu aparate de filmat. În Mexic e război civil. Devine aproape o stare normală de care nimeni nu se mai miră; o oarecare emoţie produce ştirea că Statele Unite s-au pregătit de intervenţie. La cinema, contra sumei de 1,5 cenţi se poate vedea cum generalul Pancho Villa ocupă oraşul Toreon şi cum crucişătorul „Florida" pătrunde în portul Vera Cruz. După o luptă scurtă, infanteria marină S.U.A. ocupă clădirile guvernamentale.

Cu un interes evident, sporit, privesc parizienii fotografiile canalului de Panama, inaugurat de scurtă vreme, sau concursurile de cîini de la Heidelberg. De un deosebit succes se bucură pelicula realizată în cinstea aniversării a 300 de ani de cînd întreprinzătorii negustori albi au cumpărat insula Manhattan. Strănepoţii stăpînitorilor insulei, indienii din tribul Seneca, demonstrează pe ecran cum s-a ajuns la această tranzacţie.

Zilnic apar zeci de filme noi, dar nici unul dintre ele nu se poate măsura cu *Cabiria*, superproducţia italiană a întreprinderii de filme „Italafilm", în regia lui Piero Fosco. Sub această emblemă se ascunde Giovanni Pastrone, unul din stîlpii şi întemeietorii întreprinderii. Premiera *Cabiriei* are loc la cinematograful „Vittorio Emmanuele II" din Torino, în ziua de 18 aprilie a anului 1914. Pentru prima oară în istoria cinematografiei un cotidian serios italian „Corriere della Sera" publică în pagina a treia (cea mai importantă!) o lungă recenzie a filmului. Opera lui Pastrone are în versiunea de la premieră 4 500 de metri peliculă şi constituie, fără îndoială, cel mai mare succes, de anvergură mondială; este vorba de un amplu film istoric sau, după cum anunţă reclama, de un „film monumental".

Poate că presa nu ar comenta cu atîta entuziasm acest film, dacă de *Cabiria* nu s-ar lega numele marelui scriitor italian Gabriele d'Annunzio. În generic se precizează că autorul „Francescăi da Rimini" este şi autorul scenariului şi al insertelor. Să fie oare într-adevăr banala povestire din vremea celui de-al treilea război punic opera lui d'Annunzio?

În aprilie 1913, aşadar cu 10 luni înainte de premieră, la locuinţa de la Paris a poetului s-au prezentat doi domni, Giovanni Pastrone şi inginerul Sciamengo, amîndoi de la „Italafilm". Veneau cu o propunere destul de neobişnuită: dispuneau de scenariul numit „Triumful dragostei" sau „Cîntecul dragostei", în baza căruia fusese turnată o bună parte din film. Acum se punea problema că d'Annunzio să binevoiască să accepte „paternitatea" acestui film, contra unei sume care nu era de loc oarecare — 50 000 de lire în aur. Scriitorul la modă, care în acel moment avea unele greutăţi financiare, căzu de acord cu propunerile făcute. Mai tîrziu ajunse să creadă chiar că el însuşi scornise istoria *Cabiriei* pe care n-o prea aprecia în mod deosebit. Neîndoielnic rămîne însă faptul că el a compus textele filmului gata realizate. Ele purtau pecetea stilului său, a preferinţei sale pentru fraze frumos rotunjite şi formulări avîntate. „Iată tragicul spectacol al luptelor purtate de

1 **Primul film „mamut" produs de casele italiene:** Cabiria.

2 **Scenele de tortură pe care mizează astăzi celebrele producţii „H" au avut ca strămoş** Cabiria.

3 **Efecte plastice deosebite, un anume expresionism al imaginii, caracterizează monumentalul** Ivan cel Groaznic **al lui Eisenstein.**

cinema

CRONICA

Intenţii şi realizări

FILMUL DE ANIMAŢIE

de Gellu NAUM

Filmele din producţia 1963, despre care vom vorbi în rîndurile de faţă, vădesc şi ele, într-o măsură mai mare sau mai mică, împliniri şi lipsuri înrudite cu cele semnalate în filmele lui Bob Călinescu.

Poveste cu iepuraşi (color — regia, decorul, păpuşile: Florin Angelescu) se înscrie pe linia filmelor cu destinaţie directă pentru copii. Scenariul, de Horia Căciulescu, simplu, în sensul bun al cuvîntului, uşurează reuşita filmului. Ideea principală, *foloasele sportului*, prilejuieşte o suită de întîmplări ale unei familii de iepuraşi şi ale unui căţeluş rău, într-o ambianţă plastică plăcută şi din care nu lipseşte hazul. Animaţia (Elena Iscrulescu), ca şi imaginea (Const. Iscrulescu) contribuie din plin la reuşita peliculei. Muzica (George Grigoriu), spirituală şi adecvată scenariului. Grija de amănunt, folosirea cu abilitate a obiectivului într-o suită de planuri variate şi echilibrate cu pricepere dau filmului o acurateţă care impresionează plăcut. Spuneam că *Poveste cu iepuraşi* este destinată direct copiilor. Aş adăuga că are suficiente calităţi ca să placă spectatorilor de toate vîrstele.

În legătură cu realizarea lui Florin Angelescu mi se pare necesar discutarea unor aspecte oarecum exterioare şi neafectînd cu nimic calitatea filmului său. E vorba de calea urmată de regizor. Florin Angelescu a ales pentru *Poveste cu iepuraşi* calea clasică a filmelor cu păpuşi. Lucrul acesta constituie, fireşte, un avantaj faţă de căutările lui Bob Călinescu sau ale lui Olimp Vărăşteanu de pildă. Aici, terenul e bine cunoscut, riscurile sînt puţine. Cuvintele bune, spuse despre realizatorii *Poveştii cu iepuraşi*, nu înseamnă că sîntem pentru promovarea exclusivă a căii alese de regizor, mai comodă decît celelalte. Dacă la filmele lui Bob Călinescu am avut unele rezerve, dacă la filmul lui Olimp Vărăşteanu, după cum se va vedea, rezervele vor reveni, ţin să spun totuşi, că am mereu prezent în minte şi meritul real al celor doi regizori de a încerca un material sau un ansamblu plastic mai personal, mai puţin clasic, dacă mă pot exprima aşa. Aceasta nu înseamnă însă că un regizor, un animator sau un operator fără calităţi, mergînd pe cea mai clasică dintre căi, nu poate rata un film. Şi tocmai calităţile realizatorilor *Poveştii cu iepuraşi* am vrut să le subliniez aici.

Cearta (scenariul, regia şi desenele: Olimp Vărăşteanu, imaginea: Radu Codreanu, desenul animat şi decorurile: Sîrbu Laurenţie, animaţia la cartonaşe: Julieta Badvelian-Dobrescu) este un scurt metraj color, în care mişcarea desenului decupat se îmbină cu a desenului animat. Plastica inegală şi cam monotonă a filmului (aproape tot timpul, cu destul de rare excepţii obiectivul fixează un panou de reclame) alternează între o stilizare accentuată şi un afiş simplificat. Lipsa aceasta de unitate, insuficient şi stîngaci accentuată, dacă a fost în intenţia desenatorului, dezamăgeşte. Pe linia aceasta, cei doi omuleţi, vioi şi interesanţi, ne-au atras mai mult. Dacă vor fi reluaţi şi dacă îşi vor găsi şi mai mult personalitatea (în prezent sînt pe un drum bun, deşi încă tributari omuleţului lui Gopo) ne putem aştepta la surprize plăcute din partea lor. Imaginea şi sunetul ating nivelul filmelor reuşite din producţia acestui an. Muzica, acordată cu intenţiile scenaristului, subliniază spiritual desfăşurarea acţiunii.

Principala deficienţă, insist asupra ei, o constituie construcţia scenariului. Scenaristul a folosit leit-motivul vitrinei cu păpuşi care noaptea prinde viaţă. Leit-motivul acesta, reluat de atîtea ori în variante diferite, ar fi putut şi în versiunea lui Olimp Vărăşteanu să prilejuiască o mie şi una de momente pline de haz. De data aceasta nu prind viaţă păpuşile din vitrină sau personajele cărţilor din bibliotecă, ci doi omuleţi desenaţi cu creta pe un panou de reclame. Lumea afişelor colorate, în care se mişcă cei doi omuleţi, ar fi putut constitui un cadru destul de variat pentru cerinţele scurt-metrajului şi în orice caz, ne-ar fi putut pune în faţă întîmplări mult mai variate. Scenaristul a ştiut să aleagă locul ideal pentru desfăşurarea aventurilor celor doi omuleţi. Dar scenariul e despărţit, clar, în două etape marcate prin cearta omuleţilor. În prima parte a filmului, care ocupă cam jumătate din peliculă, omuleţii sînt prieteni şi regizorul exprimă deplina lor înţelegere printr-o lipsă totală de acţiune. Dacă nu se întîmplă nici măcar o ceartă, ar părea că vrea să spună scenaristul, înseamnă că nu se întîmplă nimic, că lumea devine incoloră, că pivotul existenţei stă tocmai în tulburarea apelor. Jumătate din film deci (cu excepţia a două gaguri, insuficiente), obiectivul ne plimbă pe panoul cu reclame, iar spectatorul e convins că vizionează un film publicitar şi se străduieşte să indentifice beneficiarul. Lucrul acesta nu l-ar supăra deloc (filmele publicitare au şi ele dreptul la atenţia spectatorului) dacă, în a doua jumătate a filmului, nu şi-ar da seama că asistă la un scurt metraj a cărui temă e prietenia şi nu publicitatea. Către sfîrşit, acţiunea devine mai dinamică, omuleţul care se îneca în afişul „Litoral" e salvat de prietenul său. Iar spectatorul pricepe că prima parte a filmului, pe care o socotise moment publicitar e, de fapt, o flagrantă stîngăcie a scenaristului şi regretă că filmul n-a fost corectat măcar la montaj.

Tonul cu care scriu acestea nu trebuie interpretat ca o lipsă de consideraţie faţă de bunele intenţii regizorale şi faţă de talentul lui Olimp Vărăşteanu, vădite, pe alocuri, chiar în *Cearta*. Cu un scenariu bine gîndit am fi avut încă o producţie reuşită. În orice caz, reamintesc aspectele tehnice pozitive semnalate la începutul notelor privind *Cearta*. Încărcătura scenariului, prezentă şi în *Ritmul* lui Bob Călinescu, s-ar putea să se datoreze unor criterii greşite, după care tema prieteniei, sau a artei, sau a prezentării frumuseţii folclorului, luate în parte şi puse la baza unor scurt-metraje separate, ar fi „minore" şi ar avea neapărată nevoie să se completeze, să se sprijine una pe alta. În Ritm, pledoaria pentru artă şi idila celor doi tineri era „întărită", după cum ne amintim, cu excesiv de multe motive folclorice care, luate în sine, meritau ele singure să stea la baza unui scurt-metraj dar care, în economia scenariului acestui film, îneca tema principală, aşa cum în *Cearta* publicitatea îneacă tema prieteniei. De aici, sentimentul neplăcut pe care îl încearcă spectatorii: ei pot oricînd să vizioneze cum trebuie un film despre prietenie, bine făcut. Dacă mai adăugăm încă o temă sau două nu facem ca tema iniţială să devină majoră. Ea este sau nu este aşa, prin ea însăşi. „Întărirea" prin adaos înseamnă, de fapt, o slăbire a eficienţei ideilor. Îngrămădirea a două-trei teme într-un singur scurt-metraj, departe de a servi, scade puterea de convingere, fac să nu se impună spectatorilor ideile exprimate şi, în orice caz, duc la despărţirea filmului de artă.

Lacul zînelor (scurt-metraj color; regia: Gheorghe Saidel) depăşeşte limita acestor note. Neconcordanţa materialelor (zîne din sticlă, aidoma bibelourilor din vitrinele magazinelor cu obiecte de menaj, alături de un ciobănaş confecţionat din pînză, cu vizibile cusături pe braţ, inexpresiv şi cu mişcări stîngace) se alătură neconcordanţei culorilor: roşu-violet, urmat de albastru-violet şi de roz-dulceag. Personajul ciobănaş apare parcă pentru a demonstra cît e de dăunătoare *neautenticitatea* în domeniul folclorului. Prezenţa lui pare că spune: nu ajunge doar un costum naţional şi un fluier ca să creezi atmosferă de basm popular, mai ales într-un decor lucios, făcut din sticlă şi material plastic. Neconcordanţa plastică a personajelor şi a mişcărilor pe care le fac alternează cu etapele acestui basm de nylon al cărui scenariu a fost simplificat la maximum, parcă pentru a-ţi cere să nu urmăreşti idei şi acţiuni prea bine cunoscute, ci doar tehnica regizorului. Toate acestea m-au silit să nu pot urmări nici calitatea imaginii, nici sunetul, nici muzica. Regretînd munca grea, fără îndoială, a celor care au lucrat la realizarea filmului, cît şi materialul cheltuit, oricîtă bunăvoinţă ar exista pentru sublinierea unor aspecte pozitive, socotesc că discuţia despre *Lacul zînelor* nu-şi poate găsi locul printre discuţiile despre arta cinematografică, fie ele cît de modeste. Şi n-aş dori decît să mă înşel în privinţa aceasta...

două puteri din cel de-al treilea veac dinaintea lui Cristos...". Așa începea acțiunea a cărei eroină era o fată romană, Cabiria, dusă la Cartagina.

Ce nu se găsea în filmul lui Giovanni Pastrone? Armata lui Hanibal trecea Alpii și Cartagina era mistuită de flăcări. Jertfe umane erau oferite lui Moloch, iar Arhimede dădea foc flotei romane la Siracuza cu ajutorul unei oglinzi. Pastrone pusese în joc totul, chiar ultimele inovații din tehnica filmului: iluminatul artificial, machetele de decoruri, trucaje. Pentru prima dată a folosit și „travlingul" pentru filmarea trecerii peste Alpi. Partitura muzicală specială intitulată „Simfonia focului" a fost scrisă de cunoscutul compozitor Ildebrando Pizzetti; cînd pe ecran apărea preotul Karthalo în scena festivităților religioase, în spatele ecranului un bariton interpreta aria pocăinței.

Cabiria a creat gloria filmului italian, cunoscut apoi în toată lumea. În anii 30, filmul a fost reluat într-o versiune sonoră pregătită de Pastrone. Fără îndoială el a exercitat o anume influență asupra lui Griffith (care se continuă pînă în ziua de astăzi de către producătorii seriilor de „Cleopatre", „Samsoni" și „Barabași"). Iar numele actorilor care au jucat în acest film sună după 25 de ani tot atît de romantic și de



Un partener demn de talia lui Boris Șciukin (Lenin): Cerkasov în rolul Gorki din Lenin în 1918.

ireal ca și numele eroilor pe care i-au interpretat. Lydia Quaranta — Cabiria, Italia Almirante Manzini — Sophonisba, Bartolomeo Pagano — Maciste...

APRILIE 1939

Jurnalele săptămînale de actualități înregistrează cu exactitatea unor seismografe cataclismul care se apropie. Epilogul luptelor de aproape patru ani în Spania — căderea Madridului și defilarea armatelor lui Franco pe străzile capitalei. Italia ocupă Albania. În prezența führerului are loc lansarea celui mai nou vas de război din Kriegsmarine „Grossamiral von Tirpitz". Aviația americană execută manevrele anuale. Mareșalul Goering a sosit în vizită la colegul său italian, mareșalul de aviație Italo Balbo, la Tripolis. Freiherr von Neurath preia puterea la Hradcin ca Reichsprotektor al Cehiei și Moraviei. Führerul își serbează aniversarea a cincizeci de ani pe Unter den Linden, printr-o zgomotoasă paradă. Un deosebit interes stîrnesc unitățile noilor formații militare de parașutiști și, probabil, numai pentru a permite o relaxare, iată și imaginea căsătoriei popularei perechi de actori de la Hollywood: Clark Gable și Carole Lombard.

Filmul lui Romm, Lenin în 1918, **a intrat în fondul de aur al cinematografiei mondiale.**



Nu numai jurnalele cinematografice amintesc spectatorului despre problemele politice internaționale. În cel de-al treilea Reich rulează la cinematografe două filme documentare de lung metraj avînd titluri caracteristice *Victoria asupra Versailles-ului* (despre acțiunea de „anexare" a Cehiei și Moraviei la Germania) și *Pămîntul german din Africa* (despre „necesitatea" redobîndirii fostelor posesiuni coloniale). În Anglia rulează în 1 500 de cinematografe, un film de instructaj despre atacurile aeriene împotriva orașelor, sub titlul: *Avertismentul (The Warning)*. După fiecare spectacol, publicul este chemat la exerciții voluntare de apărare pasivă. În Franța este premiat, ca cea mai bună cronică cinematografică, reportajul despre călătoria premierului Daladier în nordul Africii. Consulul japonez are invitați la Waterloo Theater din Berlin, la o vizionare a unor filme care prezintă scene de pe cîmpurile de luptă din China. Presa hitleristă comentează: „Filmele japoneze sînt cea mai bună dovadă că armata Mikadoului nu luptă împotriva poporului chinez, ci împotriva primejdiei comunismului".

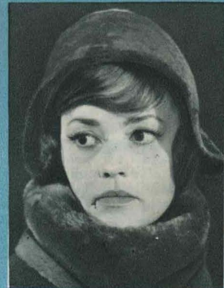
Pe ecranele americane rulează mai cu seamă comedii și drame de salon. În filmul *O chestiune de dragoste (Love-affair)* joacă Irene Dunne și Charles Boyer. Iar în *Partea de răsărit a cerului (East Side of Heaven)* cîntă Bing Crosby în tovărășia lui Joan Blondell. În filmul *Cheamă Dr. Kildare (Calling Dr. Kildare)* pe medicul sacrificat îl joacă Lew Ayres. Peste douăzeci de ani, un nou Dr. Kildare (Richard Chamberlain) va apărea la televiziunea americană... La Paris se bucură de excelente critici noul film al lui Duvivier, *Antanta cordială* — o frescă istorico-familială la început — despre certurile, iar după aceea despre prietenia franco-britanică. La Berlin, în filmul italian *Castelli in aria* cîntă și dansează Lilian Harvey. Partenerul ei este Vittorio De Sica. La Moscova, în ziua de 7 aprilie 1939 are loc premiera festivă a filmului *Lenin în 1918*. Este o continuare a unui ciclu de filme despre viața și activitatea lui Lenin, ciclu început de către Mihail Romm în anul 1937 cu *Lenin în Octombrie*.

Scenariul pentru *Lenin în 1918* a fost scris de A. Kapler și D. Zlotogorskaia. Operator e tot Boris Volcek, iar în rolul titular apare din nou Boris Șciukin. Încă din filmul anterior, creația lui a entuziasmat spectatorii și a smuls cuvinte de laudă criticii. De astă dată însă excelentul actor s-a întrecut pe sine, realizînd o figură într-adevăr de neuitat. Fără îndoială că dacă nu ar fi existat primul film despre Lenin și spectacolele de la Teatrul Vahtangov cu piesa „Omul cu arma" de N. Pogodin, lui Șciukin i-ar fi fost mult mai greu să repurteze succesul pe care l-a obținut cu *Lenin în 1918*. În rolurile sale anterioare în care îl interpretase pe Lenin, artistul se străduise mai ales să creeze asemănarea exterioară, cîștigînd încrederea spectatorilor pe care amintirile și întîlnirile cu Lenin cel real nu trebuiau să-i stingherească în momentul cînd receptau pe ecran imaginea lui Vladimir Ilici. Elementele caracteristice, modul de a păși, de a se mișca, gesturile, mimica și glasul — toate erau importante pentru a reînvia pe ecran figura omului pe care îl cunoscuseră milioane de oameni. Dacă nu personal, cel puțin din fotografie, jurnale cinematografice și povestiri ale acelor oameni fericiți care apucaseră să-l audă vorbind și să-l vadă pe Lenin.

Cînd a trecut la seria a doua, Boris Șciukin avea toată această muncă în urma lui. Spectatorii erau unanim de acord cu modul său de interpretare. Pentru ei Șciukin era pe ecran însuși Lenin și nu un actor care joacă un rol important. În *Lenin în 1918*, interpretul nu mai era nevoit să se ocupe de probleme referitoare la aspectul exterior, în schimb putea să pătrundă în adînc, să încerce să dea — ceea ce era mai greu — portretul interior al acestui om genial. Și asta în niște condiții dificile pentru jocul actorului. O mare parte din film se desfășoară în interior, numai în încăperea în care Lenin zace rănit grav, aproape nemișcat, de-abia vorbind. Tot astfel și lungul discurs pe care-l ține la fabrica lui Michelson nu constituie cel mai bun prilej pentru creionarea siluetei sale, pentru a-i reliefa nuanțele și a-i îmbogăți imaginea pe ecran. Și totuși, a fost o reușită a lui Șciukin. Actorul nu s-a mai străduit să imite nici glasul, nici gesturile lui Lenin. Nu l-a mai interesat cum se exprimă eroul său, ci ce anume spune. Și implicit — ce gîndește, cum reacționează psihic.

La mai puțin de 6 luni după premiera filmului *Lenin în 1918*, Boris Șciukin a murit. Din păcate n-a mai putut fi turnată a treia parte a trilogiei despre Lenin.





JURNALUL UNEI CAMERISTE

Prea devreme s-a bucurat Luis Bunuel de posibilitatea care i s-a oferit de a se întoarce în Spania după aproape 30 de ani de exil pentru a turna filmul *Tristana*, adaptarea unei povestiri de Galdos. În ultima clipă, forurile de resort (ca să nu spunem cenzura) din Madrid au interzis filmările sub un pretext oarecare, iar regizorului nu i-a rămas altă soluție decît să plece din nou în bejenie în altă țară, unde să-și poată continua munca. Așa a început *Jurnalul unei cameriste (Le journal d'une femme de chambre)*, adaptarea după celebrul roman al lui Octave Mirbeau pe care Bunuel a realizat-o la Paris cu Jeanne Moreau în rolul titular.

Opera lui Mirbeau conține o satiră violentă la adresa moralei și obiceiurilor burgheziei primului sfert de secol XX. Jean-Claude Carrière și Bunuel (autorii scenariului) n-au păstrat decît o parte a romanului, cea în care camerista este angajată rînd pe rînd, de mai multe familii — și n-au tratat decît episodul „Prieuré" („Capelă"): proprietarul, domnul Rabour, o obligă pe cameristă să vină în fiecare seară să-i facă „lectură" înainte de a adormi; ginerele vrea să se consoleze cu aceeași cameristă de neînțelegerile cu soția sa etc. Bunuel a situat acțiunea în 1927, pentru că el refuză să turneze vreun subiect care se petrece între 1900 și 1925: „Este o perioadă sacră, spune el, de care nu mă ating, pentru că este perioada tinereții mele". Jeanne Moreau a acceptat rolul cameristei cu entuziasm, pentru că dorea să lucreze sub magica baghetă bunueliană, iar la rîndul său, Bunuel apreciază de mult precizia interpretării și vigoarea talentului actriței franceze.

Se spune că *Jurnalul* va reprezenta — cu șanse — Franța, la Cannes'64.

Anul trecut culorile Franței au fost apărate de rominul *Codin*...

R. L.



ci
ne
ma
CORES-PONDENȚE

SCRISOARE din Franța

de la Albert CERVONI

S-a vorbit mult despre cinematografia franceză. Se mai vorbește încă foarte mult și trebuie să spunem că această veșnică vorbărie nu se sprijină pe baze prea solide. Una din primele cauze ale acestei stări de fapte e că în Franța presa cu adevărat critică, revistele de specialitate relativ serioase, nu pot atinge decît tiraje destul de mici (între 10 și 20 de mii exemplare în cel mai bun caz), în timp ce presa de senzație scoate cu ușurință (cazul săptămînalului „Cinémonde" în comparație cu revistele prestigioase care abia reușesc să fie lunare) 100 de mii de exemplare.

Mai mult, o parte foarte importantă din presa cotidiană nu comportă o critică de film reală, ci dă pur și simplu cuvîntul unor „gazetari de ecou" care povestesc anecdote despre viața personală a vedetelor. Chiar printre critici sînt mulți care au o cultură cinematografică foarte redusă și tratează cinematografia ca oricare material capabil să furnizeze un articol de efect. Așa s-a întîmplat și cu un fenomen ca „noul val" despre care s-a vorbit mult și în străinătate. În loc să fie examinat, studiat, i-a fost deformată semnificația reală, făcîndu-se din el o modă dominantă, dar de scurtă durată. Mulți au încercat să-l prezinte ca pe un fenomen coerent, întreg, în timp ce el era parțial și contradictoriu. În ce consta? Noii veniți în regie au reacționat împotriva academismului realizatorilor generației precedente, împotriva unei cinematografii clădite pe formule deja dobîndite. Decadența unui Marcel Carné sau Julien Duvivier, altă dată autori de opere importante care acum se pierdeau în prefabricate facile, a furnizat un excelent argument. Se preconizau filme mai personale, realizate în condiții optime de independență dar cu bugete mici. Anumite pelicule produse la începuturile „noului val" au fost într-adevăr destul de personale, dar repetarea acelorași teme (problemele cuplului), acelorași medii (burghezia mijlocie) și a unui anumit număr de ticuri formale a plictisit repede publicul și agențiile de distribuire. Mai trebuie adăugat aici că a fost o vreme cînd s-au făcut orice fel de filme numai cu condiția ca autorul lor să nu aibă mai mult de 30 de ani și ca aparatul de luat vederi să scoată imagini puțin tremurate. Ce a mai rămas din acest curent? Autorii cu adevărat talentați au reușit să se impună. Ceilalți au recăzut în uitare, după unul sau două filme mai mult sau mai puțin ratate. Poate că „noul val" nu a demonstrat mare lucru, dar a distrus în mod fericit un anumit număr de convenții admise înainte de apariția lui.

Mai rămîn și nume importante: Alain Resnais, Chris Marker, Louis Malle; altele cunoscute mai recent ca Jacques Deray sau Jacques Rozier, sau cunoscute pentru ilustrarea unui domeniu mai neobișnuit al cinematografiei, ca de pildă Jean Rouch. Pe de altă parte, autori de vîrste diferite dar care au atins deja o reală notorietate înainte de apariția „noului val" continuă să-și păstreze o bună poziție. Printre alții, René Clément.

Evoluția lui Alain Resnais ar putea să ne surprindă. Spirit foarte metodic, fost montor, el a realizat la început scurt-metraje de artă (Van Gogh, Gauguin) apoi documentarele Și statuile mor, în colaborare cu prietenul său Chris Marker, o acuzare a degradării civilizației popoarelor stăpînite de către puterile coloniale și Noapte și ceață, document zguduitor despre universul concentraționar hitlerist. Au urmat două filme cu un caracter intelectual foarte pronunțat, Hiroșima, dragostea mea, — un fel de cugetare despre memorie și uitare, despre pace, despre război, despre dragoste, despre pedepsirea unei femei în Franța, la Nevers, pentru că a iubit un soldat german și despre „pedepsirea" unui întreg popor la Hiroșima, în același an, în ziua aruncării bombei atomice — și Anul trecut la Marienbad, tentativă de recreare interioară a anumitor mecanisme psihice. Or, cu ultimul său film, Muriel sau Vremea întoarcerii, Alain Resnais rupe cu estetica foarte elaborată a celor două filme precedente și practică un fel de realism imediat, foarte concret și direct. El ne descrie un univers de mici burghezi mărginiți amăgindu-se unii pe alții cu aventurile unui trecut pe care-l auresc în imaginația lor pentru a înșela mediocritatea foarte reală a vieții lor de fiecare zi. Expunînd mai mult decît denunțînd (pentru că expune mediocritatea așa cum este ea), Muriel este unul din primele filme franceze în care se vorbește de practica torturii în Algeria de către soldații francezi. O dată în plus, Resnais utilizează culoarea așa cum o utilizase deja în Noapte și ceață (Hiroșima și Marienbad au fost turnate în alb-negru), ca un element nu de estetică ci de realism. El respectă urîțenia decorului unui oraș de provincie modernizat după distrugerile războiului din 1939—1945, urîțenia mașinilor de făcut bani colorate foarte ciudat, reclamele de neon amestecate în cea mai mare

În spatele ochelarilor fumurii și a unei uniforme militare, îl recunoaștem pe fragilul Rocco — Alain Delon în același film de René Clément:



Jane Fonda (fiica celebrului actor Henry Fonda) apare în comedia lui René Clément: Crima și plăcerile ei (Le crime et ses plaisirs).

Autorul articolului de față este cunoscutul regizor de film și apreciatul critic cinematografic Alex Viany. La rugămintea noastră — el ne-a trimis acest material oglindind o parte din eforturile cineaștilor brazilieni de a crea o cinematografie de avangardă.

SCRISOARE din Brazilia

de la Alex VIANY

Un bilanț nu tocmai rău pentru primii doi ani de „cinema nôvo", ani marcați de discuții teoretice, de încercări multiple și contradictorii de a găsi o definiție concretă a noului cinema. Cinema la un preț de cost scăzut, cinema cu mai puține studiouri, cinema-„autor", cinema cu aparat de filmat portabil, un cinema receptiv la problemele Braziliei și ale lumii întregi.

În 1962, Brazilia a fost reprezentată pentru prima dată la toate festivalurile cinematografice internaționale. Cu *Mandacarul cel roșu* (Nelson Pereira dos Santos) ne-am prezentat la Mar del Plata, *Cuvîntul dat* (Anselmo Duarte-Dias Gomes) a fost trimis la Cannes, *Depravații* (Rui Guerra — Miquel Tôrres) la Berlin, *Uraganul* (Gláuber Rocha) la Karlovy-Vary, *Atacul trenului cu bani*(Roberto Farias) și *Cele trei capre ale lui Lâmpião* (Aurelio Teixeira — Miquel Tôrres) la Veneția.

Anul 1963 nu a fost tot atît de fructuos ca 1962, cînd *Cuvîntul dat* s-a întors cu „Palme d'or" de la Cannes și *Uraganul* a cîștigat o recompensă specială la Karlovy-Vary. Dar aceasta nu a însemnat că nu au existat filme interesante pentru a fi trimise la concursurile internaționale. Astfel era potrivit la Mar del Plata, *Insula*, *Gimba* — la Cannes, *Portul Caixas* — la Sestri Levante, *Fotbalistul Garrincha* și *A cincea putere* — la Berlin, *Domnul navigatorilor* — la Moscova, *Cerșetorii* — la Melbourne și *Vieți uscate* — la Veneția.

«Cinematografia noastră este nouă, deoarece problemele Braziliei sînt noi, punctele noastre de vedere sînt noi — spunea tînărul regizor Rocha. Noi vrem să facem filme care să nu aibă caracter pur comercial (filme-narcotice, trandafirii, filme convenționale care să placă burgheziei); dorim să facem filme de „autor", în care creatorul să devină un artist capabil să abordeze marile probleme ale timpului său; dorim să facem filme militante pentru o eră militantă, filme care să creeze o moștenire culturală în Brazilia.»

Pentru un alt tînăr autor realizator, Paulo Cesar Sarraceni, regizorul filmului *Portul Caixas*, un film foarte discutat, cinema nôvo este „o problemă de adevăr și nu de vîrstă".

Grupul cel mai tînăr și înaintat din această mișcare s-a concentrat în Centrul popular de cultură al Uniunii Naționale a Studenților cu sediul în Rio de Janeiro și filialele în capitalele de provincie. Centrul a produs *De cinci ori Favela* și are în proiect alte două filme: *Capra însemnată pentru a muri* și o coproducție cu o uniune a muncitorilor de la căile ferate.

Cei cinci tineri regizori ai filmului *Favela* provin din cinecluburi și posedă o oarecare experiență de critică și de realizatori a unor scurt-metraje.



Os cafajestes (Depravații), **primul film al lui Rui Guerra, scris în colaborare cu Miguel Tôrres, descrie decadența burgheziei și a micii-burghezii din Rio de Janeiro.**

CUM MĂNÎNCĂ BRAZILIANUL

„Stilul noului cinema" spunea Eduardo Cautinho, va trebui să fie liber de orice constrîngere formală, astfel încît montajul intelectual sau altă preocupare de acest gen să nu se îndepărteze de la problema de bază: reflectarea realității braziliene. Este important ca filmele să găsească sau să sugereze soluții pentru dramele noastre, să arate în ce constă greșelile, să intereseze publicul în problemele politice. La fel de important este să arătăm simplu realitatea cotidiană: cum mănîncă brazilianul, cum muncește, cum suferă, cum luptă, cum gîndește. Pînă acum am dat pe ecran o imagine plăcută, dar inexactă a unor oameni cu care nu semănăm."

Într-un recent interviu, Nelson Pereira dos Santos, unul din promotorii „noului cinema" prin filmul *Rio, 40 de grade* (1955), declara: „Resping tot ceea ce nu este autentic, ceea ce nu reprezintă expresia unui individ care trăiește într-un anumit context social, într-o epocă dată."

„CINEMA NÔVO"

...este prima mișcare deliberată în sensul că aceasta tinde spre o adevărată cinematografie braziliană, in-



Seara vermelha (Secerișul roșu) **este titlul filmului realizat după romanul lui Jorge Amado. Interpretele Margarita Cardoso și Ivanilda Alves.**

SCRISOARE din Franța

René Clément în timpul realizării filmului Ora și ceasul.

neorînduială. El ne redă universul nostru autentic cotidian.

Se pot găsi acestui film merite apropiate de Adio, Philippine al lui Jacques Rozier. Rozier istorisește povestea unui băiat care se străduie să ducă o viață ușoară, lipsită de preocupări, pînă în clipa în care este mobilizat și trebuie să plece în Algeria. Atunci totul se prăbușește. Filmul lui Rozier —cu multe accente critice— este valoros mai ales datorită anumitor scene de o autenticitate neobișnuită.

MARKER ȘI ROUCH

Chris Marker și Jean Rouch reprezintă o opțiune formală, categoric opusă celei lui Resnais. Ei își bazează metodele pe utilizarea camerei portative, întrebuințînd pelicule ultrasensibile. Camerele folosite de ei permit înregistrarea simultană a sunetului și a imaginii cu prilejul unui eveniment real. Atîrnînd de gîtul lor sau de al colaboratorilor lor „microcravate" portative și practic invizibile, ei pornesc să surprindă viața „pe viu". Așa a făcut Marker Frumosul mai, un soi de reportaj destul de pasionant despre francezii din primăvara anului 1962. El îi înregistrează pe cei care nu au locuințe, pe un student african, pe un muncitor algerian care a fost torturat de poliția franceză, pe niște liceeni care au fost obligați să facă exerciții de pregătire militară, pe niște funcționari la bursă foarte tineri, aproape copii încă, dar care nu visează decît să devină patroni. Meritul mare al lui Marker este de a fi știut să nu dispară nici o clipă din film. Cînd unul din cei întrebați îi dă un răspuns contestabil, Marker replică, încearcă să provoace un raționament salutar despre un subiect grav, ca de pildă războiul, colonialismul, fascismul, responsabilitatea tuturor față de evoluția societății. Ar fi desigur ridicol să reducem cinematografia la acest fel, foarte special, de filme, dar această cinematografie poate obține un contact cu viața de fiecare zi, imposibil de atins prin alte mijloace.

Un alt adept al „cinematografiei-directe", Mario Ruspoli în Necunoscuții de pe pămînt, a turnat după metode asemănătoare, întîlnirile sale cu țăranii săraci din Corrèze, ținut lăsat în părăsire din care mulți localnici emigrează.

Jean Rouch nu a mai turnat filme importante. El pare a se consacra mai mult, pentru moment, activității de etnolog, atașat pe lîngă Muzeul Omului, dar a fost și rămîne animatorul acestui fel de cinema. El participă la toate dezbaterile teoretice care au avut loc pe această temă și își asumă rolul de legătură între cei care practică actualmente în lume această cinematografie. Și totuși, Rouch a realizat pentru televiziune un film intitulat Pedeapsa, turnat într-o singură zi. O tînără fată este dată afară din școală. Ea vagabondează o zi întreagă prin Paris. Rouch a utilizat fără doar și poate interpreți și a reconstituit evenimentul. Dar el nu a prezentat actorilor săi decît situații foarte sumare, cerîndu-le, de pildă să se lanseze într-o discuție fără să cunoască textul. Actorii au fost nevoiți să improvizeze și astfel a fost obținută o anume autenticitate.

L-am citat și pe Jacques Deray. Deray este un caz aparte. Destul de tînăr, el nu a fost niciodată integrat „noului val". El a încercat să facă în Franța o adaptare a unui gen foarte răspîndit în Statele Unite, filmul polițist și a reușit un lucru de calitate, cu o mare înțelegere psihologică, o mare grijă de realism în decor, o mare nervozitate în punerea în scenă. Două din filmele sale au și obținut un mare succes: Rififi la Tokio și Simfonie pentru un masacru. Deray vizează în prezent proiecte mai ambițioase printre care mai ales adaptarea Secolului luminilor după cartea marelui scriitor cubanez, Alejo Carpentier, un roman care evocă ecourile contraloviturilor date Revoluției franceze din 1789.

FOCUL FATIDIC AL LUI LOUIȘ MALLE

Louis Malle, un alt tînăr regizor a turnat Focul fatidic, povestea unui tînăr burghez aflat într-o situație materială și morală foarte grea. Materialmente, el nu trăiește decît din veniturile femeii pe care a părăsit-o, iar pe de altă parte suferă din cauză că niciodată nu a putut stabili raporturi firești, totale, cu o femeie. Acest complex de neputințe îl duce spre alcoolism. Subiectul rezumat așa ar putea deveni suspect și ar putea evoca o anumită stare morbidă. Dar nu e nimic din toate acestea. Desigur că Alain, eroul, se va sinucide în final, dar filmul lui Malle i-a acordat o atenție extremă și s-a abținut de la orice condamnare moralizatoare, demonstrînd cum alte personaje, angrenate în propria lor fericire nu au știut să fie înțelegătoare cu nefericirea unei ființe omenești din preajma lor. Intențiile critice ale lui Malle se referă la orgoliul, incultura, lenea mediilor marei burghezii, iar punerea sa în scenă este de o precizie admirabilă, scoțînd la iveală cel mai mic gest al personajului principal, cea mai neînsemnată atitudine, cea mai banală expresie a feței. Regia este de o intensitate constantă, admirabil servită de altfel de Maurice Ronet care s-a dovedit a fi un mare actor.

★

Încotro se îndreaptă așadar cinematografia franceză? Ei nu-i lipsesc nici operele importante, nici autori sau actori de talent indiscutabil. Universul social al cinematografiei franceze este restrîns, el rămîne închis față de celelalte clase în afara burgheziei și a marii burghezii. Problemele individului sînt adeseori sesizate cu o indiscutabilă ascuțime, dar din păcate, abordarea problemelor sociale cu implicații largi este foarte rară.



Eroul filmului lui Malle într-un moment caracteristic derutei totale (Maurice Ronet în Focul fatidic).



Frumosul peisaj italian văzut de un poet al ecranului, Joris Ivens, în documentarul Italia nu e o țară săracă, **realizat în 1950.**



Se filmează tulburătorul poem al Senei (Sena a întîlnit Parisul)

Temele de luptă găsesc la Ivens o rezonanță profundă: cadrul din documentarul Popoarele sub arme (1961)



SCRISOARE din Brazilia

tegrată în tendința generală de dezvoltare a culturii naționale. Primul film brazilian a fost făcut în 1898 de italianul Alfonso Segreto; în 1907, portughezul Antônio Leal împreună cu un alt italian, Francesco Marzullo, au realizat în coproducție filmul *Sugrumătorii*. Trebuie spus că pionierii acestei arte nu au încetat niciodată să lupte pentru supraviețuirea cinematografiei braziliene. Datorită unui complex de împrejurări — în primul rînd starea de înapoiere a industriei, stare din care țara a început să se smulgă abia în ultimul timp — pînă acum s-a dovedit a fi imposibil să se creeze o industrie cinematografică națională. În realitate, istoria cinematografiei braziliene este constituită din episoade de activitate ale unor indivizi izolați, fără nici un fel de legătură între ei.

În perioada filmelor mute și chiar în timpul primilor zece ani de film sonor, diversele realizări pe plan regional, precum și manifestările individuale de talent au rămas, asemenea unor insule într-un arhipelag, fără nici un mijloc de comunicație între ele.

Pe întreaga perioadă 1930—1940, producția a înregistrat 70 de filme artistice, iar în decada următoare aceasta nu a depășit 90 de filme. Cel mai important film al ultimilor ani a fost *Rio, 40 de grade* (1955) al lui Nelson Pereira dos Santos, considerat acum ca primul pas spre noul cinema. Influențat puternic de neorealismul italian, *Rio, 40 de grade* reprezenta un amestec de dramă, comedie, melodramă și chanchada, cu interludii muzicale, relatînd un număr de istorii cu legătură între ele.

Anul 1964 promite să fie mai bogat în filme de calitate decît a fost 1963 și chiar 1962.

Încurajatoare, dovedind o înaltă răspundere, sînt cuvintele înaintașului nostru Miguel Tôrres: „Atîta timp cît nu vom face filme care să rupă lanțurile conformismului, al peliculelor comerciale, nu vom putea fi la înălțimea timpurilor noastre"

Tres cabras de Lâmpião (Cele trei capre ale lui Lâmpião) **a marcat debutul regizoral al actorului Aurelio Teixeira.**







UNIVERSUL LUI JORIS IVENS

Robert GRELIER

Corespondență specială pentru „CINEMA"



Joris Ivens și-a sărbătorit de curînd cea de a 65-a aniversare și 30 de ani de activitate cinematografică. După retrospectiva operei sale făcută de Universitatea din Santiago de Chile și de Arhiva Națională de Filme de la Berlin cu prilejul ultimului festival de la Leipzig, este rîndul Muzeului cinematografic de la Amsterdam să-i consacre un binemeritat omagiu.

UN MARTOR AL TIMPULUI NOSTRU

Joris Ivens, realizator a 42 de filme, este cel care a înnobilat documentarul. Pe parcursul unei opere bogate el nu a încetat să analizeze o noțiune despre om fundamentată pe istoria sa, pe lupta sa, pe sentimentele sale; și credem că aceasta este esențialul. Simultan, în fiecare din filmele sale, el este cronicarul, filozoful, poetul care folosește mărturia și critica constructivă.

De la primul său film *Podul (De brug)* pînă la ultimul, *Sîngele cerului (Le sang du ciel)*, timpul minuitor al evenimentelor s-a scurs și a țesut intriga filmelor sale. În acest secol în care istoria se dezvoltă cu pași de uriaș, ea devine adevăratul motor al operei sale. Această angajare în istorie determină întreaga optică realistă a lui Ivens și implicația ideologică pe care el o dă adeseori filmului documentar... (Vezi filmele *Pămîntul Spaniei (Spanish earth)*, *Cele 400 de milioane (The four hundred million)*, Frontul nostru din Rusia *(Our russian front)*, *Acțiunea Stația (Action Station)*, *Vorbește Indonezia (Indonezia Calling)*, *Cîntecul fluviilor (Das Lied der Ströme)*, *Cu voi sînt 600 de milioane (600 millions avec vous)*, *Popoarele sub arme (Pueblos en armas)*.

Chiar de la primele sale filme, Joris Ivens caracterizează atît de deplin personajul încît nimic nu-l mai separă de omologul său din filmele de ficțiune. Oamenii din filmele sale sînt simpli, fără a înțelege prin asta că sînt schematici; ei sînt simpli pentru că trăiesc într-o lume cotidiană care nu exclude de loc conflictele.

Pentru ca publicul să-l recunoască pe eroul său atît în filmul documentar cît și în cel romanțat, Ivens va arăta viața lui intimă și va reuși, în majoritatea cazurilor, un portret uman viu și profund.

Cunoașterea obiectivă a omului ca individ sau a colectivității a cărei viață ne este povestită, rămîne un lucru primordial în filmele lui Joris Ivens. Un film în care adevărul nu țîșnește cu violență poate cu greu să aibă o influență revelatoare asupra sensibilității celor care-l privesc. Identificarea spectatorului cu personajul, sau mai simplu, adeziunea spectatorului la intriga acțiunii, nu se poate face decît dacă lumea reflectată prin imagini este cea pe care spectatorul o cunoaște, în care se integrează.



O mare de oameni lîngă o mare invizibilă
Sena a întîlnit Parisul (1957)

Documentaristul Joris Ivens care studiază condițiile vieții sociale ale personajului său este deci nevoit să îmbrățișeze toate aspectele realității economice, politice, culturale, istorice și geografice și, degajînd din ele adevărurile esențiale, el sugerează în același timp mijloacele de a acționa asupra lor.

Dacă admitem că viața omenească se bazează pe adevăruri prozaice, pe locuri comune chiar, dar esențiale, care se numesc tristețe și bucurie, nedreptate și solidaritate, război și pace, mizerie și fericire, foame și libertate, și că a exprima această viață într-un limbaj semnificativ și ușor de înțeles pentru toți reprezintă etica artistului, putem spune că *Joris Ivens este unul din creatorii cei mai importanți din zilele noastre.*

A arăta și a glorifica munca omenească face parte din componentele esențiale ale universului lui Ivens. Această glorificare este valabilă la toate latitudinile, pentru toți oamenii, indiferent de rase, culoarea pielii, obiceiuri sau religie: iată constanta filmului *Cîntecul fluviilor.*

Filozofia lui Joris Ivens este dialectică, el consideră omul și istoria în permanentă mișcare. Filozofia lui Ivens este înainte de toate o analiză concretă a situațiilor concrete, a faptelor și a conjuncturilor concrete, care refuză prin definiție statica privirii, rețetele și afirmațiile; în schimb, prin modalitatea sa de a explica universul, poate determina alegerea unui crez politic.

Regizorul folosește permanent dialectica drept un mod de gîndire și unealtă de creație. El caută neîncetat faptele trecutului pentru a le lămuri pe cele prezente și pentru a anunța schimbările care pot interveni. În *Cele 400 de milioane*, lupta pentru independența națională este legată de contextul politic, social și cultural al anilor și secolelor precedente tocmai pentru a formula cu preștiință viitorul.

UN POET AL NATURII

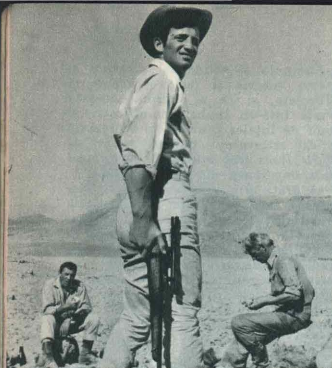
Omul nu se hrănește numai cu pîine, ci și cu poezie. Aceasta nu înseamnă evadare, poezia fiind de fapt o privire aruncată în viitor (și nu doar un produs scris, o acumulare de imagini, de sunete și culori), *un fel de a trăi*. Joris Ivens este poet ca și Dovjenko sau Paul Eluard și își însușește aceste adevăruri ale lui Eluard: „Poezia adevărată este inclusă în tot ceea ce îl eliberează pe om." Ca poet Joris Ivens are încredere în viață, în fericirea prezentă și viitoare. În *Sena a întîlnit Parisul*, liniștea, gingășia imaginilor Senei înseamnă fericire.

Alături de istorie și de om, natura constituie cea de a treia componentă fundamentală a operei lui Joris Ivens. Dacă omul se găsește în centrul istoriei, el se află în același timp în centrul naturii, legat profund de ea. După circumstanțe și context istoric, această natură îi va fi prieten sau dușman. Permanența unei naturi permite animarea, cu ajutorul unei mișcări contrapunctice și în același timp necesare, a dialogului om-istorie.

Asemănătoare picăturii de rouă care conține în ea lumea, fiecare evocare a unui peisaj precis într-un film de Joris Ivens este întotdeauna chintesența caracterelor geografice și sociologice ale unei localități, regiuni, națiuni sau univers (nu acesta este oare sensul filmelor *La Seine a rencontré Paris (Sena a întîlnit Parisul)*, *Demain à Nanguila (Mîine la Nanguila)*, *A Valparaiso (La Valparaiso)*? Noțiunea sa despre natură nu e niciodată redusă la cea a unui principiu sau a unui simbol inert, niciodată natura nu va fi doar un pretext pentru „decor". Natura nu este numai motor, ci și un limbaj, purtător de idei și purtător de poezie. Întrebuințarea ei reprezintă cuvintele, punctuația, metaforele, limbajul poetului.

★

Nu putem termina această uvertură la opera Joris Ivens fără să amintim că dacă ea nu a dat naștere la imitatori, în schimb a devenit o școală pentru numeroși colaboratori, elevi și realizatori care, prin intermediul unor personalități diferite, traduc o realitate pe care Joris Ivens a descifrat-o primul.



Jean-Paul Belmondo, una din stelele nu lipsite de văpăi ale „noului val“ francez, este incontestabil unul din cei mai talentați actori de cinema din pleiada tinerilor. Persoana sa atrage atenția nu numai prin calitățile actoricești, ci și pentru că aduce în peisajul cinematografiei un june prim de o factură deosebită. Este tipul care întruchipează — dacă vreți — „un nou ideal masculin“. Pevremea lui Rudolf Valentino idolul trebuía să aibă priviri languroase, gesturi moi și o frumusețe de heruvim. Belmondo reprezintă antipodul și chiar antidotul. Tipul său cinematografic exaltă bărbăția și asprimea, o bărbăție din care nu lipsește uneori primitivismul și o asprime care nu ocolește prea des cinismul. Pentru un astfel de tip, cuvîntul: frumusețe — frumusețea în vechea accepție — răsună aproape ca o insultă. De curînd Belmondo a jucat în regia lui Henri Verneuil, în filmul *100 000 de dolari sub soare*, un fel de variantă franco-italiană a „western“-ului, o producție din care nu lipsesc nici urmăririle spectaculoase în peisaje exotice, nici focuri de carabină și — vai — nici decepțiile sentimentale.

În *Era noapte la Roma*, Roberto Rossellini includea cîteva personaje legate de Rezistența italiană din timpul ocupației fasciste. Un regizor mai puțin cunoscut, Gianfranco De Bosio, consacră întregul său film *Teroristul (Il terrorista)*, Rezistenței (de data asta, acțiunea se petrece în Veneția lui decembrie 1943). În filmul lui De Bosio impresionează deopotrivă ambianța (o Veneție mohorîtă, apăsată de naziști) și eroii (oameni aparținînd unor medii diferite, atrași însă de idealul comun al luptei împotriva ocupației.) În fotografia pe care v-o prezentăm, actorii Giulio Bosetti și Gian Maria Volonté.



O cinematografie nouă se impune în Brazilia. Căutări și încercări de multe ori contradictorii marchează primii pași ai acestui curent inovator. Lupta pentru un „cinema-autor“, receptiv la problemele social-economice și culturale braziliene — și nu numai braziliene, reprezintă principalul obiectiv al tinerilor cineaști entuziaști de la Cinema nôvo. Printre cei mai înflăcărați pionieri se numără și Roberto Farias, cunoscut publicului european abia după premiera venețiană din cadrul Festivalului internațional — (1963) a filmului său *Asaltul trenului cu bani*. Fotografia alăturată fixează un moment din această producție.

Stanislaw Bareja a realizat de curînd comedia *O nevastă pentru un australian*, în care un tînăr polonez stabilit în Australia revine în patrie pentru a se căsători. Pretextul prilejuiește numeroase situații comice prin intermediul cărora creatorii filmului creionează diferite personaje și mentalități. Din distribuție fac parte actorii: Elzbieta Czyzewska, Wieslaw Golas și Edward Dziewonski. Filmul a fost realizat cu concursul cunoscutului ansamblu de cîntece și dansuri „Mazowsze“.



După ce a apărut în cîteva filme franceze și italiene, alături de o distribuție prestigioasă, tînăra și frumoasa actriță Michèle Mercier a fost aleasă să întruchipeze personajul principal din filmul *Angelica, marchiza îngerilor*, ecranizare a romanului de mare succes „La Marquise des anges“ de Anne și Serge Golon. Regizorul filmului, Bernard Borderie, o consideră drept interpreta ideală a Angelicăi. Era și cazul pentru că alegerea sa a fost făcută după un an de căutări prin toată Europa.



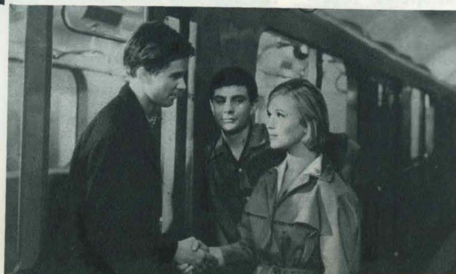
În ultimul timp s-au anunțat multe, poate prea multe producții de noi filme franceze cu gangsteri, escroci și asasini. Jean Gabin a turnat foarte recent *Melodie la subsol (Melodie en sous-sol)* în care apare ca un bătrîn gangster înrăit și *Maigret este furios (Maigret voit rouge)*, în rolul faimosului inspector Maigret.

Și acum, iată că și marea tragediană Emmanuèle Riva a acceptat să joace în filmul lui Jean Valère, *Lovitura cea mare (Le gros coup)*. Ea va interpreta o femeie care pune la cale uciderea soțului ei pentru a încasa suma cu care acesta era asigurat.

Se scontează pe prezența apreciatei actrițe pentru ca oprobiul asupra soției criminale să fie mai puternic? Sau doar ca... „o lovitură“ de casă? Abia în lunile următoare, cînd producția va fi gata, se va putea răspunde la aceste întrebări.

François Truffaut, pe care l-am admirat de la prima sa realizare *Cele 400 de lovituri*, nu se sfiește să mărturisească că își caută subiectele filmelor la rubrica de fapte diverse din cotidiene. Ultimul său film, *Pielea cea netedă (La peau douce)* a fost inspirat de cîteva din poveștile de dragoste nefericite, pentru care presa occidentală are o predilecție binecunoscută. „Lucrez cel mai bine pe material «dat» — spune el. Am o mare neîncredere față de fabulație. Nu vreau să inventez ceva extraordinar. Dar, dacă știu că există un fapt semnificativ, chiar dacă altcineva a scris despre el, atunci fac totul ca să devină al meu“. În fotografie: Jean Desailly și Françoise Dorléac.

Tradiționalismul britanic nu se dezminte în nici un domeniu. Douăzeci de ani după ce filmele „în serie“ au ieșit din modă, în Anglia se turnează în continuare filme cu „va urma“. Una din cele mai populare serii este aceea a „Doctorului“. Personajul central este interpretat mereu de Dirk Bogarde. Într-unul din filmele mai vechi din această serie i s-a încredințat un mic rol unei starlete franceze aproape anonime: Brigitte Bardot. În *Doctorul e în pericol*, cel mai recent film din serie, protagonistul Dirk Bogarde este secondat de o altă actriță franceză, mult mai cunoscută decît era atunci B.B. Actrița, pe care ați văzut-o și dumneavoastră în *Vrăjitoarele din Salem*, se numește Mylène Demongeot.



După *Șapte dădace*, *Colegii*, *Salut viață*, încă un film sovietic care tratează cu inteligență problema relațiilor dintre tinerii zilelor noastre. *Mă plimb prin Moscova* e o spirituală comedie lirică, susținută de interpreți tineri: A. Loktev, N. Mihalkov, G. Polskih. Te cucerește spontaneitatea replicii, vivacitatea acțiunii și în același timp subtila înțelegere a psihologiei adolescenței.

cinema
SECVENȚE









grafie nouă
n Brazilia.
ncercări de
ntradictorii
imii paşi ai
t inovator
un „cine-
eceptiv la
ocial-econo-
rale brazi-
numai bra-
intă princi-
al tinerilor
iaşti de la
Printre cei
ţi pionieri
şi Roberto
cut publi-
abia după
eţiană din
lului inter-
963) a fil-
ul trenului
ografia ală-
un moment
oducţie.

cinema
SECVENŢE

O femeie „de stradă" şi alta „de lume", o subretă şi o actriţă— patru reprezentante ale eternei cochetării şi abilităţi feminine. Un soldat şi un tînăr student, un soţ şi un conte — patru reprezentanţi ai nu mai puţin veşnicei credulităţi masculine. În filmul Cercul (La ronde) toate aceste personaje se întîlnesc într-un „joc al dragostei", în Parisul primului deceniu al veacului nostru. Producţia franceză a lui Vadim, pare a nu depăşi calificativul „agreabil".

Din păcate, populara actriţă Maria Felix nu prea are acum posibilitatea să-şi măsoare talentul în filme prea consistente. Astfel, de pildă, nu de mult ea a turnat La bandida şi, foarte de curînd, Sapho '63, ambele realizate sub semnul minimei rezistenţe artistice. Clişeul alăturat o reprezintă în filmul La bandida, alături de Emilio Fernandez.

O foarte modernă — nu ştim dacă bărbaţii vor fi de acord să o denumim aşa — „comedie". Cu o soţie veşnic ocupată, care vine seara tîrziu, în vîrfurile picioarelor, ca să nu-şi deranjeze bărbatul şi un soţ liber care a preluat treburile menajului. O versiune iugoslavă care aminteşte de filmul polonez Soţul soţiei sale. O revoltă a soţilor, apoi una a soţiilor... într-un film care poartă ca titlu: Bărbaţii, şi ca gir regia lui Milo Dukanovic.

cinema
SECVENŢE

Tamara Siomina reapare în filmul lui Heifiţ Focul veşnic, alături de Alexei Batalov. Întrebat o dată despre ce tratează filmul, regizorul a răspuns: „Despre dragoste şi atîta tot. De obicei, cînd vorbim despre dragoste lăsăm ruşinaţi ochii în jos, de parcă dragostea ar fi un fel de supliment umoristic la o revistă ilustrată". Filmul lui Heifiţ demonstrează că iubirea nu este „supliment umoristic" şi că rădăcinile pe care ea le împlîntă în viaţă antrenează întreaga fiinţă umană.

Tăcere. Prudenţă. Laşitate. Cîţi paşi le despart una de alta? Şi cîte drame nu se produc pentru că, din comoditate, n-ai spus la timp cuvîntul hotărîtor? Tăcerea este chiar titlul pe care Kazimierz Kutz l-a dat filmului său cu doi eroi: un copilandru şi un bătrîn preot. Din slăbiciune, acesta nu ia apărarea copilului persecutat de bigotismul crud. Filmul povesteşte drama acestor fiinţe, victime ale tăcerii, „prudenţei", laşităţii...

În aprilie 1964, întreaga lume va celebra 400 de ani de la naşterea lui William Shakespeare. Cineaştii sovietici s-au pregătit şi ei pentru această sărbătoare comemorativă. Astfel, la „Lenfilm" s-au terminat filmările la Hamlet, ecranizare în două serii a celebrei tragedii shakespeariene. Realizatorul, Grigori Kozinţev, a lucrat mai bine de 8 ani la scenariu, timp în care eminentul regizor a devenit un minuţios cercetător şi istoric al artei „marelui Will". Aproape în acelaş timp cu premiera filmului, în librării va ajunge lucrarea literară şi istorică a lui Kozinţev „Contemporanul nostru, Shakespeare".

— Robert Enrico, autorul filmelor atît de discutate, Viaţa frumoasă, interzis recent de către cenzură în Portugalia, şi În inima vieţii, va turna în vara anului 1964 un lung metraj după cartea Monicăi Lange, Platanii.

— H.G. Clouzot care din 1960 (Adevărul) nu a mai turnat nici un film, pregăteşte Noaptea obscură semnînd şi scenariul împreună cu José-André Lacour. Noaptea obscură, o poveste cu dragoste şi gelozie, are ca interpreţi principali pe Serge Reggiani şi Romy Schneider.

— Michael Cacoyannis începe în primăvară filmările la Alexis Zorbas, ecranizare a unui roman al lui Nikos Kazanţakis; protagonişti: Anthony Quinn şi Simone Signoret.

Cenzura suedeză a interzis ultimul film al lui Vilgot Sjöman Patru sute nouăzeci şi unu. Acest film care are ca temă reeducarea tineretului delicvent, a fost condamnat pentru scenele sale brutale şi erotice. În realitate, cenzorii au fost şocaţi mai ales de critica violentă pe care Sjöman (ca şi autorul romanului, Lars Bjoerling) o formulează împotriva metodelor oficiale de aşa-zisă reeducare.

Unul din principalele rezultate ale crizei latente care macină cinematografia franceză este, deocamdată, evoluţia spre concentrarea de interese. Societăţile existente nu fuzionează între ele, dar îşi coordonează şi armonizează activităţile pentru a reduce reciproc cheltuielile. Această tendinţă s-a manifestat îndeosebi în domeniul organizării exclusivităţii pariziene. Acest sector-cheie al cinematografiei franceze a căzut aproape cu desăvîrşire pe mîna a două grupuri rivale de care va depinde de aici înainte posibilitatea de a da un film pe piaţa pariziană. O asemenea concentrare riscă să devină periculoasă şi dăunătoare pentru programarea filmelor independente, care, aruncate de la un grup la celălalt, se vor vedea fără îndoială condamnate să nu mai iasă niciodată pe ecrane, în timp ce producţiilor caselor „Pathé" sau „Gaumont", de pildă, li se vor asigura, indiferent de calitatea lor, premiere răsunătoare în marile săli.

Pentru a se asigura împotriva eşecurilor, producătorii reiau vechi succese de pe vremuri. Cîteva exemple: Lary Moore produce pentru tînăra sa soţie, Maria Moore, un nou Extase (Machaty), Roger Vadim înfruntă umbra lui Max Ophüls cu o reluare a Rondei, iar Martin Ritt va încerca să ne facă să uităm celebrul Rashomon cu ajutorul unui film american care pînă acum s-a intitulat pe rînd, Violul, Jignirea, pentru a se transforma finalmente în Judecată la soare. Interpreţii principali: Paul Newman, Laurence Harvey şi Claire Bloom.

S-a aflat în sfîrşit că realizatorul peliculei Am opt ani, sau mai bine zis animatorul echipei care a făcut filmul, este operatorul Yann Le Masson. Tot el este şi autorul unui alt film clandestin, Zahăr amar, care relatează alegerile din insula Reunion. Viza Comisiei de control nici nu a fost cerută, pentru că se presupune că tot nu va fi acordată, fiind vorba de un pamflet politic despre alegeri — deşi oficial, se pare că acestea nu sînt un subiect tabu. Noul document cinematografic îşi găseşte forţă în stilul care-l plasează dincolo de limitele cinematografului-adevăr. Dacă tonul este grav şi cuvîntul combativ, satira şi umorul îşi au şi ele locul lor: sînt reunite toate armele pamfletului. Zahăr amar, ca şi Octombrie la Paris şi Am opt ani, va fi obligat să înfrunte o carieră clandestină: experienţa celorlalte două filme constituie însă un precedent care demonstrează că totuşi acest lucru nu reprezintă un obstacol în faţa unei largi difuzări.

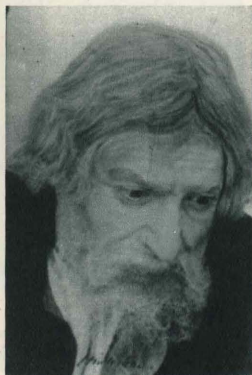
Gustav Machaty, realizatorul neuitatului film Extase a murit la München în vîrstă de 61 de ani. Născut la Praga în 1902, el a debutat în 1919 cu filmul Teddy ar vrea să fumeze. În 1927 el semnează scenariul la Svejk în civil, precedat de Sonata Kreutzer şi urmat de Erotikon în 1929 şi Extase în 1933 (cu Heddy Lamar, pe atunci Kiessler, în rolul principal) care i-a adus consacrarea internaţională. Părăseşte Cehoslovacia pentru a turna în Austria Nocturnă, în Italia Balerinele, după care pleacă în Statele-Unite unde realizează Madame X... (1937), În afara legii (1939) şi Gelozie (1945). După război, Machaty se instalează la München unde realizează, în umbra gloriei de altădată pelicule mediocre. El a revenit de mai multe ori în Cehoslovacia, nostalgic, la festivalurile de la Karlovy-Vary, visînd fără îndoială la o carieră care să fi fost mai puţin cosmopolită dar mai stabilă.

Cunoscutul scriitor Julien Green a adaptat pentru ecran Moartea lui Ivan Ilici de Tolstoi, care va constitui viitorul film regizat de Leonard Keigel.

Lacul doamnelor, ecranizare a romanului lui Vicky Baum, care a lansat acum 30 de ani doi tineri actori francezi, Simone Simon şi Jean-Pierre Aumont, va fi reluată într-o nouă versiune. De data aceasta, filmările vor avea loc în Italia, iar vedeta masculină este Jean Sorel.

Jeanne Moreau, care abia a terminat ultimele secvenţe la Jurnalul unei cameriste, adaptarea romanului lui Mirbeau realizată de Luis Bunuel, se pregăteşte pentru un nou film condus tot de Bunuel, Deasupra vulcanului după un scenariu de Malcolm Lowry.

„Alain Delon vine în ajutorul Hollywoodului" este titlul unui articol apărut într-un jurnal francez. Chiar dacă afirmaţia conţine puţină exagerare galică, fapt rămîne că Delon, împreună cu Richard Burton vor fi vedetele unei superproducţii intitulate Vînzătorul ambulant: Alain Delon va interpreta rolul lui Lancelot du Lac, un cavaler care va salva poate, pe frumoasa adormită: Hollywood.



ISTORIE DIN MEMORIE
ION ȘAHIGHIAN



Sus. **Ion Finteșteanu în filmul** Datorie și sacrificiu.
Jos. **Timică în** O noapte de pomină.

Am hotărît de la bun început să pun cît mai puține întrebări maestrului Ion Șahighian în legătură cu filmele pe care le-a realizat. L-am informat asupra scopului acestei întîlniri și l-am lăsat să povestească.

— Ce pot să-ți spun despre filmele mele?... Am făcut multe, nici nu mai țin minte datele... Să încercăm totuși... În 1927, am turnat *Simfonia dragostei*. Era un film mut, povestea unui tînăr dezabuzat, pictor de meserie, care se întoarce în țară încercînd să se regăsească, să scape de coșmarul occidentului. Distribuția, jumătate romînească, jumătate străină — Al. Critico, Ion Livescu, Iancu Petrescu... Vivian Gibson și Gritte Heid. Filmul, turnat la Viena, era socotit producție austriacă. Pentru austrieci, acest fel de producție era foarte avantajos. Ei aveau dreptul să-l vîndă cui vroiau.

Debutul mi l-am făcut de fapt cu niște filme de scurt-metraj. Unul dintre ele se chema *Datorie și sacrificiu* — cu Vraca, Finteșteanu... dar de fapt, uite acum mi-aduc aminte — adevăratul debut a fost tot un lung-metraj — *Năbădăile Cleopatrei*, după piesa lui Labiche, avînd în rolurile principale pe Charlotte Brodier și Jean Georgescu.

— Regizorul?

— Da. În *Năbădăile Cleopatrei* era actor. În restul distribuției — Pop-Marțian, Finteșteanu, Niculae Soreanu, societar al Teatrului Național și încă alte nume care pentru moment îmi scapă. Filmul a fost finanțat de un om simplu, plin de suflet, un pensionar, Constantinescu, care mînat de dorința realizării unei cinematografii romînești, și-a pus economiile de o viață întreagă la dispoziția mea și a lui Jean Georgescu. Suma era mică, nu ne ajungea și pentru onorarii, dar ea ne-a ajutat să începem filmările, continuate apoi cu mari dificultăți. Filmul a avut succes. În București, încasările au depășit chiar pe cele realizate cu *Ben-Hur*. În provincie însă, exploatarea filmelor o făceau casele de cinema — organizații particulare de difuzare — și asupra lor nu puteam avea nici un control.

— În ce an? Vă amintiți?

— Cred că în 1922... sau '21. Exterioarele le-am lucrat într-o grădină pe Calea Victoriei, cu decorul împrumutat de la Teatrul Mic... Noaptea, cînd se întîmpla să plouă, alergam împreună cu Jean Georgescu și-l demontam. Dimineața îl montam la loc, tot noi doi. Făceam de toate. Asiguram scenariul și regia, machiam artiștii, montam decorurile. Cum am spus, de toate... Nu făceam film decît vara cînd intram în concediu (eram angajat la Național) și din



Filmul Simfonia dragostei, **realizat de Ion Șahighian în 1928, înfățișa căutările unui tînăr pictor.**



F.F.F. VARȘOVIA

De la corespondentul nostru special

Jerzy PLAZEWSKI

Din inițiativa criticii cinematografice polone, o dată pe an, în lunile de iarnă, are loc la Varșovia Festivalul Festivalurilor de filme.

Cu această ocazie sînt prezentate filme care au fost distinse cu Marile Premii în anul respectiv, sau cu unul din premiile principale la festivalurile de la Cannes, Moscova, Karlovy-Vary, Veneția, San Sebastian și San Francisco.

Fiecare din filme rulează cîte o zi, în versiunea originală, iar o instalație specială proiectează pe ecran dialogurile în limba polonă. În ziua respectivă sala de cinematograf este împodobită cu steagurile țării din care provine filmul și al țării-gazdă. Spectacolele sînt deschise întotdeauna cu muzică de fanfară, blazon muzical specific acestor manifestări.

Programul festivalului este stabilit de Consiliul Cinematografic pentru Repertorii alcătuit în cea mai mare parte din cronicarii cinematografici și literați. Festivalurile de acest gen mai au loc doar la Acapulco (Mexic) și la Londra.

Cu prilejul festivalului, spectatorul polonez ia contact, la timp, cu operele cele mai noi din cinematografia mondială, cu tendințele și curentele cele mai originale. În felul acesta nu ești nevoit să aștepți uneori chiar cîțiva ani, cîți sînt necesari importului unui film care a stîrnit vîlvă pe ecranele cinematografelor din alte țări.

De fapt, organizatorii F.F.F. depind de hotărîrile altora, de hotărîrile juriului festivalurilor enumerate mai sus (jurii care uneori nedreptățesc trecînd cu vederea anumite reușite sau, dimpotrivă, premiază filme care n-o merită). Experiența însă a dovedit că asemenea inadvertențe sînt neînsemnate ca număr și rareori afectează caracterul reprezentativ al acestor manifestări.

În acest an, F.F.F., care a intrat definitiv în tradiția culturală a capitalei polone, a avut loc pentru a șaptea oară. Producția polonă a fost reprezentată prin Arta de a fi iubită **de Has și** Ora trandafirului roșu **(regia: Bielinska). Producția italiană cu** Ghepardul **lui Visconti,** Opt și jumătate **al lui Fellini,** Mîinile pe oraș **de Rosi și** Cele patru zile ale Neapolului **de Loy. Uniunea Sovietică a fost reprezentată cu** Tragedia optimistă **de Samsonov și** Primul reportaj **al lui Vengherov, Japonia cu** Harakiri **de Kobayashi, Cehoslovacia cu** Moartea se numește Engelchen **al lui Kadar și Klos, precum și cu** Cînd vine pisica **al lui Jasny. Francezii au fost prezenți cu** Frumosul mai **de Chris Marker, englezii cu** Viața sportivă **al lui Anderson, iar Iugoslavia cu** Kozara. **Dintre filmele prevăzute inițial au lipsit două:** Prologul **lui Talankin (care rulase mai înainte, în cadrul zilelor filmului sovietic) și** Focul fatidic **de Louis Malle, pentru că producătorul lui nu a trimis filmul.**

Este adevărat că F.F.F. nu dispune de un juriu propriu: atribuirea de premii la asemenea spectacole este interzisă prin regulamente internaționale. Totuși revista cinematografică din Varșovia, Film, organizează de fiecare dată un plebiscit al criticilor săi (al celor „9 mînioși"). De astă dată învingător a fost filmul Opt și jumătate, **locul al doilea l-a ocupat** Harakiri, **apoi în ordine succesivă** Mîinile pe oraș, Arta de a fi iubită **și** Moartea se numește Engelchen. **Atrage atenția locul îndepărtat (al șaptelea) obținut de** Ghepardul **și unul dintre ultimele (al 11-lea) de** Frumosul mai.

85 la sută dintre biletele vîndute la festival au fost abonamente. Succesul acestor festivaluri a stimulat și alte orașe și de doi ani festivalurile s-au extins, într-o formă mai redusă, și la Lodz și Wroclaw.





1 **Scenă din filmul polonez** Arta de a fi iubită **(regizor Wojciech Has).**

2 **Interpretul** *Vieții sportive* **a lui Lindsay Anderson, Richard Harris, a fost premiat la Festivalul internațional al filmului de la Cannes — 1963.**

3 **Ghepardul lui Visconti a întrunit sufragii universale și Marele Premiu la Cannes în 1963.**

4 **O poveste desfășurată într-un cadru real: filmul poetic al lui Jasny:** Cînd vine pisica, **distins cu premiul special al juriului.**

cauza asta eram într-o permanentă tensiune, lucram repede... Am mai făcut un scurt-metraj sonor, *State la București*, finanțat de „Gaumont", apoi *Se aprind făcliile* — cu Vraca, Ecaterina Șahighian, Tancovici-Cosmin și alții... Filmul era sonor și l-am realizat cu tehnicieni unguri. Pictor-decorator era Andrei Iacobovici... Un film de succes a fost *O noapte de pomină*, în care a cîntat Grigoraș Dinicu. Jucau Timică, Dina Cocea, Costache Antoniu... Trebuia să iasă de fapt un scurt-metraj, dar cum costul unui film scurt era cam o treime din cel al unui lung-metraj, producătorul mi-a spus să fac ce știu să iasă lung. Acesta a fost un film făcut în țară. Liviu Rebreanu era obsedat de ideea creării unei cinematografii naționale... Dar nu numai Rebreanu, ci și Sadoveanu. La îndemnul lui am făcut un scenariu după „Neamul Șoimăreștilor".

— Prin ce an era asta?

— În 1930... Anumite împrejurări politice și de ordin financiar au împiedicat realizarea acestui film. (Am aflat cu bucurie că, de curînd, a intrat în producție... o nouă variantă cinematografică a „Neamului Șoimăreștilor") Am mai scris, prin 1931—1932, o ecranizare a piesei lui Tudor Mușatescu, *Titanic-Vals*. Filmul nu s-a făcut.

— De ce?

— Cum să-ți spun, în vremea aceea trebuia să te finanțeze cineva. Trebuia să găsești un capitalist interesat de film sau un om cu bani care avea pe „cineva" de plasat în film. Așa era. Ce să-ți mai spun?

— Cu ce operatori ați lucrat?

— Cu Barbelian, cu vienezul Stephan Neckut, ungurul Berger, elvețianul Riemann... Toți doreau să rămînă aici pentru că aveau o lumină foarte bună și îi atrăgea farmecul țării noastre. Am lucrat și cu Duvivier care azi e un mare regizor. Era operator și a filmat episodul romînesc din filmul *Roumanie, terre d'amour*.

— Ce v-a îndreptat către film?

— Probabil că același lucru care m-a îndreptat și către teatru sau bele-arte. Mi-a plăcut să peregrinez prin toate domeniile artei. Am pus în scenă piese, opere, operete, reviste...

— Ați părăsit definitiv filmul?

— Nu. Lucrez acum la un scenariu după piesa lui Kirițescu, *Gaițele*...

E. S.

Năbădăile Cleopatrei **marca, în 1925, debutul unui regizor de film (în cadru, actorii Ion Finteșteanu, A. Pop-Marțian, Gh. Conabie).**

Din distribuția prestigioasă a filmului *Se aprind făcliile* **făcea parte și Nutzi Dona.**

CUM VEDEM UN FILM

Ca orice final izbutit, finalul *Vieții sportive* adună în mănunchi toate calitățile filmului. Și cum filmul este lucrat cu neobișnuit curaj artistic și cu mult talent, finalul constituie un exemplu de expresivitate cinematografică viguroasă și nouă, supusă strict ideii.

Începutul sfîrșitului, punctul în care se declanșează deznodămîntul, este plecarea lui Frank. Pînă aici asistăm la lupta eroului, la efortul lui de a-și apropia femeia care îl respinge, de aici înainte se limpezesc rezultatele acțiunii. Intervine despărțirea de Margaret, moartea ei; în lumina acestor fapte, ceea ce înainte putea să treacă drept victorie, se dovedește a fi înfrîngere.

Cum realizează Lindsay Anderson trecerea în alt registru? Printr-o simplă, brutală și directă schimbare de planuri. L-am văzut pe Frank spunîndu-i Margaretei că va pleca și nu se va întoarce niciodată. Îndată după aceea vedem pe proprietarul hanului sau al azilului în care se refugiază sportivul. Schimbarea, efectuată cu repeziciunea cu care urmează de obicei planurile eroilor într-un dialog comun, este subliniată printr-un contrast plastic: explicația cu Margaret a avut loc în lumina crudă a zilei, lîngă fereastră, scena care începe are loc într-un clar-obscur apăsător. chipul care ni se arată și pe care nu l-am mai văzut pînă acum este murdar, neîngrijit cu priviri neîncrezătoare. Este limpede că ne aflăm în alt timp și în alt loc decît în scena premergătoare. Lapsusul de acțiune cuprins între aceste două imagini opune dar și apropie între ele scenele sugerînd continuitatea unei stări de spirit. Întrebarea pe care noua gazdă i-o adresează tînărului vizitator — dacă nu a avut încurcături cu poliția — întreaga ambianță și amănuntele de plan doi care se întrevăd în timp ce personajele urcă scara și intră în camera în care va locui eroul, concurează pentru a defini o atmosferă cu atît mai presantă, cu cît pătrundem în ea fără nici o introducere. Nu mai este nevoie de nici o explicație pentru a înțelege că, părăsind casa iubitei, Frank fuge cît mai departe de lumea lui, că acum îi este indiferent unde și cum locuiește, că nu vrea să întîlnească pe nimeni cunoscut. Prin diminuarea etapelor intermediare ale acțiunii, accentul cade direct pe valoarea emoțională a faptelor: mizeria noii locuințe devine o expresie a crizei eroului, cadrul sordid vorbește despre o adîncă pustiire sufletească. Momentul impresionează „lovește în plin", tocmai fiindcă este atît de concis.

De aici înainte, filmul nu mai cuprinde decît o singură secvență narativă: moartea eroinei, toate celelalte nu mai relatează fapte, întîmplări, nu mai interesează ca părți ale acțiunii, ci se înlănțuie într-o suită de proză lirică, legînd emoție de emoție și compunînd, într-un caleidoscop de stări psihice sentimentul adînc de deznădejde care încheie filmul.

Scenei din „hotel" îi urmează admirabila secvență de pe colină. Sînt trei sau patru siluete: silueta lui Frank, pe o înălțime, deasupra valurilor de ierburi bătute de vînt, apoi orașul mohorît, dominat de coșurile uzinelor, așa cum îl vede eroul, și din nou Frank, într-un plan mai apropiat. Diminuarea luminii marchează trecerea timpului; se înserează și Frank stă nemișcat tot în același loc, privind orașul. Secvența are grandoare epică: omul singur și îndîrjit, care privește pe înălțimi, pare să sfideze o lume. După acest acord grav, vibrant, intensitatea nu se destinde, ci crește: scena se înlănțuie cu un moment-cheie din film, un moment dintr-un meci, viermuială de trupuri care se zbat în noroi și a căror mișcări, încetinite prin filmare, par greoaie, frînate de o forță nevăzută, fără putința de a ajunge la scop, ca într-un coșmar. Este acesta un moment de introspecție, viziune a luptelor viitoare, ivită în mintea eroului în timp ce el privește orașul? Sau este imaginea reală a unei clipe dintr-un meci săptămînal, așa cum îl trăiește Machin în profunda lui oboseală. Autorii nu precizează și tocmai această imprecizie dă putere generalizatoare imaginii: nedecis prinsă în țesătura faptelor, gînd și realitate în același timp, ea se înfățișează ca un simbol al întregii vieți „sportive" a eroului. Astfel leitmotivul meciurilor, reluat de cinci sau șase ori pe parcursul filmului, începe să capete dezlegare, dezvăluind, în autenticitatea unor secvențe parcă extrase din actualitățile sportive, ideia.

Moartea femeii — singurul episod narativ din deznodămînt — este povestită succint, simplu, cu grijă de a lăsa însuși faptului puterea de a declanșa emoția. Aici detaliile concentrează semnificațiile efective și ideile.

Apariția păianjenului înainte de moartea eroinei are, în primul rînd, o justificare psihologică: adeseori, în clipele de mare durere, obosită de zbuciumul lăuntric, atenția omului se agață involuntar de lucruri mărunte, lipsite de însemnătate. Ana Karenina, în drum spre gara în care avea să se sinucidă, citea în neștire firmele magazinelor; Frank Machin, după ce-a încercat în disperare să recheme la viață pe femeia iubită, vorbindu-i, se străduiește să îndepărteze păianjenul apărut pe perete cu atîta grijă de parcă de asta ar atîrna vindecarea Margaretei. Cînd își va întoarce privirile, dîra de sînge ivită între buzele muribundei va vesti sfîrșitul ei. Percepția noastră a fost pregătită pentru ca noi să privim în față imaginea morții: reacția organică de scîrbă, în fața insectei respingătoare, se continuă și se contopește cu groaza la vederea sîngelui, devenind acum reacție instinctivă aproape fizică, de refuz al morții. Cineaștii au reușit astfel să înfățișeze nu o imagine rece, convențională, cu care ne-am obișnuit din atîtea filme și spectacole și pe care o privim cu indiferență, ci să sugereze, prin asociațiile create, prezența morții ca o realitate concretă, străină, potrivnică vieții, pe care instinctiv o respingem. Detaliile au izbutit să creeze un sentiment tragic cu mai multă putere decît ar fi putut-o face tiradele, gesticulația patetică, plînsul. Este aici și un subtil raport de valori plastice: încăperea este albă, patul este alb, chipul palid al bolnavei e alb, eroul este îmbrăcat în griuri deschise, numai păianjenul și șuvița de sînge se detașează net, desenate în negru. Violența momentului este aici mai mult violență a emoțiilor decît a imaginilor și acțiunii.

Vedem apoi cum Frank Machin o caută, în casa pustie, pe aceea care a murit. (Cînd? În aceeași scenă, sau într-o noapte de insomnie în care singurătatea a devenit pentru el insuportabilă?). Aici totul joacă: ambianța — casa pe care o cunoaștem așa cum cunoaștem o casă în care am locuit un timp și pe care o asociem, în minte, cu amintirea vocii de femeie ce încălzea altădată aceste încăperi: trecerile din lumină în întuneric, ale eroului, subliniindu-i expresia, gesturile lui. Frank reia, fără să-și dea seama, gestul familiar cu care se agață de o grindă și din această atitudine alunecă încet în genunchi, plîngînd. Imaginii i se suprapune, treptat, tumultul tribunelor, — strigăte, fluierături, huiduieli. Prin această subtilitate de montaj auditiv-vizual, imaginea se transfigurează, devine o imagine-sinteză: dominat de năvala zgomotelor, omul care plînge, îngenunchiat, nu pare stăpîn nici măcar pe durerea lui — el este numai un sclav al competițiilor. Filmul se încheie simetric față de început, revenind la stadion. Anderson păstrează încetinirea mișcărilor, dar se ferește să reia întocmai imaginea dantescă a luptei, așa cum ne-o arătase cu puțin înainte — lumina e alta, unghiul de filmare — altul, tocmai pentru ca repetarea mecanică să nu sterilizeze pulsația faptelor de viață, care, oricît ar fi de monotone, sînt mereu altele.

Se lămuresc, acum, și alte simetrii de structură. Început printr-un joc de timpuri, între prezent și trecut, filmul sfîrșește prin două proiecții într-un viitor indecis, care semnifică întreaga evoluție de mai tîrziu a eroului. Se clarifică și principiul compozițiilor plastice create de Anderson: ele se întemeiază pe un contrast de alb și negru, de lumină și întuneric, dar fără a rupe firescul imaginii aparent documentare, prin compoziții de o eleganță geometrică sau prin contrapuneri prea acuzate care să fascineze prin ele-însele, făcînd obiectele să-și piardă însemnătatea. Toate subtilitățile vizuale, sonore, de montaj și de compoziție epică a subiectului se subordonează voinței de a reconstitui, concret, vibrația faptelor pe care le trăiesc eroii. Cehov scria: „Poți să și plîngi la o povestire, să și gemi, să și suferi alături de eroii tăi, dar în așa fel încît cititorul să nu observe. Cu cît scrii mai obiectiv, cu atît impresia e mai puternică". S-ar putea adăuga: și mai adevărată, mai apropiată de sensul ascuns al lucrurilor. Autorii *Vieții sportive* descriu lupta, dragostea, moartea, în toată bogăția nuanțelor vieții, dar fără să-și piardă, nici o clipă, luciditatea.

Ana Maria NARTI

cinema — CARTEA DE FILM

„*Dincolo de ecran*“ este un titlu care suscită interes. Un interes real al majorității spectatorilor de a cunoaște universul fasciant al filmului. Titlul indică și metoda de abordare a problemei. Cea de a șaptea artă este privită „dinăuntru“, nu cu ochii omului din stal. Autorul reface cîteva din coordonatele unei munci pasionante, reluînd, pe capitole, genericul unui film: dramaturgia filmului, imaginea, sunetul, actorul, decorul, costumele, machiajul, trucajele, montajul. Ultimele trei capitole au un caracter de sinteză, dorind că schițeze configurația particulară a artei cinematografice: „Scrierea cinematografică“, „Regizorul și stilul filmului“, „A șaptea artă“. „*Dincolo de ecran*“ este o introducere foarte utilă pentru lămurirea și popularizarea cîtorva date esențiale ale creației cinematografice. Dintr-un material bibliografic foarte întins, autorul a selectat esențialul, articulînd desfășurarea cărții după principii clare. În mod fatal, foarte multe probleme sînt însă expediate pe scurt (compoziția scenariului, dialogul, decupajul regizoral, caracteristicile diferitelor personalități regizorale sau actoricești). În afara sectoarelor cunoscute ale filmului, cartea se referă și la unele aspecte îndelung controversate, ca: relațiile regizor-scenarist scenariul literar-decupaj regizoral, regizor-actor etc. Dacă ne pare izbutit modul în care au fost concepute capitolele „Regizorul și filmul“ și „Autorul filmului“ (o pasionantă discuție imaginară înscenată între diferiți mari creatori de film), în schimb ne miră spațiul restrîns acordat capitolelor de sinteză.

Lucrarea de popularizare, „*Dincolo de ecran*“ a folosit un număr impresionant de exemplificări. În mai multe capitole au fost analizate creații de Eisenstein, Dovjenko, Bardem, Kalatozov, Clair, Fellini, Truffaut, De Sica, enunțîndu-se judecăți judicioase și nuanțate.

O observație: dacă simțul selectiv în alegerea filmelor străine a funcționat în spiritul echității, exemplificarea cu producțiile romînești este pe alocuri derutantă. Dintre nereușitele artistice citate, toate exemplele (cu o singură excepție) aparțin cinematografiei romînești. Apoi, deși amintite la început, sînt omise din analiză filme ca *Setea*, *Lupeni 29*, ultimele filme de actualitate, realizările mai lungi sau mai scurte ale lui Gopo, creațiile documentariștilor (o excepție: *Primăvară obișnuită* al cărui realizator nu e indicat), vorbindu-se prea pe larg despre filmele de început ale cinematografiei noastre.

De asemenea am vrea să adăugăm că asimilarea oricărui fenomen artistic și mai ales a cinematografiei noastre, care n-a urcat încă toate treptele maturității, este imposibilă în afara unor date teoretice. Este și o sugestie pentru viitor.

Antoaneta TĂNĂSESCU

CINEAMATORISM STUDENȚESC

Marile centre universitare ale țării (Bucureștiul, Clujul, Timișoara, Iașul) cunosc de o mai îndelungată sau de o mai scurtă perioadă, efervescența cineamatorismului. Gazdele studenților iubitori ai celei de-a șaptea arte sînt Casele de cultură din localitățile respective. Întotdeauna, dincolo de ușile cu tăblița „cineclub“ poți descoperi viitori ingineri și profesori, medici și arhitecți, fizicieni și plasticieni, preocupați să afle cît mai mult despre film și să încerce chiar realizări proprii pe peliculă.

Am avut ocazia, la o primă și mult așteptată consfătuire pe țară a cinecluburilor studențești, să vedem o colecție de filme realizate de cineamatori din București, Cluj și Timișoara (ieșenii au fost prezenți de data asta, doar ca... observatori). Cele mai multe din scurtmetrajele vizionate transmiteau pasiunea, entuziasmul cu care au fost lucrate.

„Veteranii“ (membrii Cineclubului Casei de cultură „Grigore Preoteasa“ din Capitală, înființat în 1957) au prezentat trei filme. Remarcăm unele încercări (și unele reușite) în a exprima ideii prin imagini plastice (mai ales în *Nu*, film cu caracter alegoric), dar regretăm că de-abia *Jurnalul* aduce pe ecran cîte ceva din preocupările specific studențești.

Cei din Cluj (an de începere a activității — 1959) și din Timișoara (primii pași spre film în 1962) au dovedit o mai mare constanță în privința sferei de preocupări și o mai sensibilă creștere calitativă de la un scurt-metraj la altul. *Jurnalele* studențești ale clujenilor (în concurs a fost prezentat Jurnalul numărul 4) și reportajele filmate ale timișorenilor (consacrate demonstrației de 1 Mai și inaugurării stadionului din oraș) au arătat, primele, o selecție și un montaj făcut cu destulă pricepere, ultimele certe calități de imagine. În plus, cineclubul clujean a atras atenția și prin foiletonul satiric *Antiteze*, lucrat cu destulă pricepere și talent (regizoral și interpretativ). Tuturor le-am solicita mai multă fantezie, ingeniozitate, și acel suflu tineresc mult dorit.

Al. RACOVICEANU



I. PIȚURESCU, din Craiova. — Reținem din scrisoarea dumneavoastră și prezentăm ca propunere pentru Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor cererea de a se prezenta în reluare pe ecranele noastre *Crucișătorul Potemkin*, *Mama* (acesta încă inedit în țara noastră), *Nopțile Cabiriei*, *Escrocii*, *Fanfan la Tulipe*, *Roșu și negru* și filmele de desen animat ale lui Ion Popescu Gopo — *Scurtă istorie*, *Șapte arte*, *Homo sapiens* care, cuplate cu recentul *Alo! Hallo!*, ar trebui să facă un turneu prin întreaga rețea cinematografică. Singurul punct în care nu subscriem cererea dv. este acolo unde doriți să includeți în această serie de opere de certă valoare și *Cartagina în flăcări*, *Teodora* și *Mongolii*.

TABĂRĂ EMILIAN, elev din raionul Buzău. — Vreți neapărat să deveniți artist de cinema. Poate că nu e rău că v-ați și hotărît, deși nu aveți decît 15 ani. Justificarea nu e însă foarte convingătoare: „de mic copil mi-a plăcut să mă joc cu 2 bețe în formă de spadă, iar acum am ajuns să cunosc ceva din figurile scrimei“. Sînteți sigur că vreți să vă faceți artist de cinema și nu scrimer? Mai aveți încă timp să vă răspundeți la această întrebare.

RODICA TOADER, din Sibiu. — Nu, este o informație eronată. Noutăți despre Maria Felix puteți afla chiar în acest număr la rubrica *Secvențe*.

CHELARU RODICA, din Turnu Severin. — Pe banda de magnetofon audiată în filmul *Pisica de mare* era înregistrat Preludiu și fugă în re major din vol. II — „Clavecinul bine temperat“ de Bach.

MARILENA CONSTANTIN. — Vă urăm succes în efortul dumneavoastră de a organiza *Seri ale prietenilor filmului* la Făgăraș, unde spuneți că sînt „tineri foarte dornici să-și facă o cultură cinematografică“. Mai apropiată ni se pare perspectiva înființării unui cineclub „profilat pe cultura cinematografică“. Chiar dacă vizează un singur film, concursurile *Cine știe cîștigă*, simpozioanele și alte manifestări similare sînt de mare utilitate. În cadrul Asociației cineaștilor din R.P.R. există o Secție de cinecluburi însărcinată să răspundă celorlalte întrebări ale dumneavoastră. Adresa ei este aceeași cu a revistei *Cinema* — București, B-dul 6 Martie, 65.

ZIMEL SILVIU, student la Facultatea de electronică din Timișoara. — Ni se pare demnă de atenție remarca dumneavoastră critică privind *Serile prietenilor filmului* de la Timișoara. O reproducem: „În general, expunerile pe care le-am ascultat erau prea sumare și nu făceau decît să enunțe o listă a filmelor în care au apărut actorii sau pe care le-au realizat regizorii respectivi, listă de cele mai multe ori incompletă, deoarece nu cuprindea decît filmele care au rulat în ultimul timp pe ecranele noastre. *Serile* fiind intercalate între două proiecții obișnuite cu filmul programat în acea săptămînă la cinematograful *Arta*, expunerile erau limitate la circa 10 minute, timp în care vorbitorul nu putea să analizeze satisfăcător creația cineastului discutat.“ Rămîne ca Întreprinderea cinematografică regională de stat Banat să ia măsurile corespunzătoare.

LA TELEFON, CANNES

N-am uitat că Louisette Fargette ne-a promis să completeze informațiile utile pe care le-am publicat în numărul precedent despre festivaluri internaționale și despre Cannes în special — fiindcă la orizont se profilează din ce în ce mai distinct cea de a 17-a ediție a acestei prestigioase manifestări internaționale. Vom continua deci succinta noastră discuție.

Ați aflat noutăți despre participarea la Festival?

Pînă acum și-au anunțat prezența toate cele 20 de țări invitate: Argentina, Belgia, Uniunea Sovietică, Brazilia, Canada, Anglia, Ungaria, Japonia, Țările de Jos, Romînia, Polonia, Suedia, Cehoslovacia, Austria, S.U.A., Germania, Jugoslavia, Spania, Italia și Franța, care vor prezenta 49 de filme.

Ar părea ciudat poate, dar atunci cînd o țară își semnalează participarea nu este obligată să spună și cu ce anume participă. Evident pînă la o anumită dată. Or, cum toți se gîndesc că mai au timp... Putem totuși anunța cîteva filme: Dușmana mea, marea **(Japonia)**, Cartierul corbului **(Suedia)**, Mîncătorul de dovleac **(Anglia)** Ciocîrlia **(Ungaria) și probabil** Toamna la Cheyenne **(S.U.A.). Pe lista de filme care au fost programate pentru Festival figurează, printre altele, filmele franceze** Onorabilul Stanislas, agent secret, Cuțitele afară din teacă, **filmul italian** La donnacia **și spaniolul** Autopsia unei crime. **Reamintim că la acest Festival se va atribui un nou premiu, „Biletul de aur“, pentru filmele cele mai comerciale: unul francez și unul străin.**

Știți poate cu ce peliculă veți inaugura Festivalul?

Asta da! Se va prezenta în deschidere — dar în afara competiției, coproducția italo-americană Căderea imperiului roman, **realizare semnată de Anthony Mann, avînd ca protagoniști pe Sophia Loren, Alec Guiness și Stephen Boyd.**

A fost stabilit juriul filmului Festivalului?

In mare măsură, da. Și-au anunțat de pe acum adeziunea: Charles Boyer, Raoul Ploquin, Monica Vitti, Jean Jeacques Gauthiers, J. Schlesinger, Floris Marmstedt, Calvo Sotelo și, recent, Vittorio de Sica.

Pentru că prea multe amănunte despre concurenții competiției nu ne puteți spune deocamdată, am vrea să ne împărtășiți din experiența dv. în legătură cu organizarea Festivalului. Sîntem cu atît mai interesați cu cît în luna iulie va avea loc la noi primul Festival național al Filmului.

Pentru ediția din 1964, am făcut un efort deosebit în organizarea materială a instalațiilor, pentru a permite astfel membrilor Presei internaționale o mai mare ușurință în muncă. Ne-am străduit să concentrăm într-un spațiu unitar toate serviciile folosite de gazetari. Condițiile lor de lucru vor fi mult îmbunătățite față de cele din trecut. Dacă o să doriți detalii tehnice, vă vom sta cu mare plăcere la dispoziție. Vreau doar să mai adaug că pentru a organiza o bună primire a invitaților noștri, un serviciu special va fi instalat în gara Cannes și la aeroportul din Nisa.

Vă mulțumim foarte mult și vă promitem să vă deranjăm din nou cît de curînd.

Interviu luat de Rodica LIPATTI

cinema INSTANTANEE

Alo... Cezar la telefon!





Mircea Crişan. Probă fotografică pentru filmul *Momentul Caragiale*.



O pensulă, puţină culoare şi „rănile" lui Apostol Bologa (V. Rebengiuc) sînt gata.



C. Rauţchi, aşa cum ne apare în *Titanic Vals*.



Ilinca Tomoroveanu în noul film romînesc *Dragoste lungă de-o seară*.



Pe platouri păpădiile capătă uneori dimensiuni uriaşe.



Aşa va arăta personajul interpretat de V. Tomazian în *Momentul Caragiale*.

David şi Goliat sau în limbaj cinematografic operatorul şi figurantul.



Compozitorul Dumitru Capoianu este un pasionat cineast amator.



Flavia Buref are două mari pasiuni: cinematografia şi... leoparzii.



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Eugen Mandric. Macheta: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărăşanu ■ Coperta I: foto P. Iordănescu ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei.

41.017





cinema

nr. 4 (16)

revistă lunară de cultură cinematografică

Ana SZELES ↑
↓ Şerban CANTACUZINO

↑ Sebastian PAPAIANI
Flavia BUREF ↓

